Schmid

Das

Kunstwerk der Zukunft

und

sein Meister Richard Wagner.

Von

Theodor Schmid, S. J.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1885.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.

Das Kunstwerk der Zukunft

und

sein Meister Richard Wagner.

Das

Kunstwerk der Zukunft

und

sein Meister Richard Wagner.

Von

Theodor Schmid, S. J.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1885.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.

Abdruck aus den „Stimmen aus Maria-Laach".

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Die Gründe, welche den Verfasser bestimmten, in den „Stimmen aus Maria Laach" eine Reihe von Aufsätzen über Richard Wagner und sein Kunstwerk der Zukunft zu veröffentlichen, sind im ersten derselben angegeben. Wenn jetzt eine Separatausgabe jener Aufsätze erscheint, so kam der Anstoß hiezu von wiederholten Nachfragen nach einer solchen, indem man wünschte, diese vom katholisch-kirchlichen Standpunkte ausgehenden Besprechungen der Kunsttheorien und Kunstwerke des gefeiertesten Meisters der Gegenwart auch jenen zugänglich zu machen, zu welchen die „Stimmen" gewöhnlich nicht vorzudringen pflegen.

Feldkirch, den 5. Februar 1885.

Der Verfasser.

Inhalt.

Das Kunstwerk der Zukunft.

1. Die Vorzeit.

„Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt.“

Schon Ambros glaubte, diese paar Verse aus Göthe's Faust einem seiner geistvollen Aufsätze über R. Wagner an die Stirne setzen zu können, da ja dieser selbst sich charakterisirt habe als einen, dem „der nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt“, zu Theil geworden. Jetzt ist für das „auf Neues sinnen“ und das „immer vorwärts dringen“ auf Erden ihm kein Platz mehr. Richard Wagner ist nach einem langen, ruhelosen Leben gestorben, und wie einen König haben sie ihn in seinem „Wahnfried“ begraben. In der welschen Lagunenstadt, wo er vor mehr als 30 Jahren die Tondichtung zu seinem Nibelungenwerk begonnen, traf ihn am Nachmittag des 13. Februar ein schneller Tod. Im fränkischen Olympia, wo er seine wichtigsten Wünsche verwirklicht sah, wo er vor wenigen Jahren mit diesen seinen Nibelungen die höchsten Triumphe gefeiert hat, muß er nun ruhen und rasten von allem seinem „Wähnen“.

Das ist wahr, in einer Sache wenigstens sucht Wagner in der Geschichte seiner Kunst umsonst nach Seinesgleichen. So wie er ist unseres Wissens nie einer ihrer Meister verherrlicht, verhimmelt und vergöttert worden. Nicht mit Unrecht hat man gesagt, daß, wenn Ruhm und Erdengut den Menschen glücklich machen, in Bayreuth der Glücklichsten einer begraben liegt.

Noch bevor Richard Wagner starb, war es unsere Absicht, sein letztes der Welt vorgeführtes Werk, Parsifal und das Bayreuther Bühnenweihfestspiel, zu besprechen. Das Kunstwerk selbst nach Inhalt und Zweck, die Beurtheilung, welche es da und dort gefunden, die nicht zu läugnenden culturgeschichtlichen Momente, die es selbst und seine Aufführungen dem aufmerksamern Beobachter in Fülle bietet — dieß Alles gibt Grund genug, Parsifal nicht unbeachtet zu lassen. Hatten ja außerdem die Bayreuther Blätter schon in den ersten Tagen des Jahres allen Verehrern des Meisters die frohe Kunde gebracht, daß auch für den nächsten Sommer die Parsifal-Aufführungen wieder gesichert seien. Nun der Meister todt ist, schien es geboten, den Rahmen zu erweitern und auch von ihm selbst und von seinem Schaffen und seinen Werken mehr im Allgemeinen zu sprechen.

Eine Autobiographie des großen Wort- und Tondichters — wie Wagners officieller Titel im Bayreuther Adreßbuch lautet — besitzen wir nicht. Nach seinem Tode hieß es, Wagner habe in der letzten Zeit seines Lebens[1] an einer solchen gearbeitet. Dem gegenüber trat freilich eine andere Nachricht auf, der zufolge eine „vierbändige" Autobiographie des Dichter-Componisten bereits fix und fertig, und in Basel gedruckt, vorliege, aber nur in drei geheim gehaltenen Exemplaren.

Über einzelne Abschnitte seines wechselvollen Lebens hat

[1] Zugleich verlautete, Wagner habe ein neues Werk unter Händen gehabt, welches den Kreis der Nibelungen und des Parsifal schließen werde und „Buddha" sein und heißen solle. Nach anderer Lesart wäre des Werkes Name: „Die Büßer". Die Idee sollte eine Verherrlichung der Seelenwanderung sein. Wenige Tage vor seinem plötzlichen Tode soll Wagner geäußert haben: „Wartet nur, ich sterbe nicht eher, ich will nicht eher sterben, ehe ich nicht euch Allen eine große Überraschung bereitet habe!" Der Mensch denkt und Gott lenkt.

Wagner allerdings in kleineren Producten seiner reichen schriftstellerischen Thätigkeit berichtet; aber es sind meistentheils entweder nur bizarr hingeworfene Contouren oder romantisch aufgeputzte Causerien, aus welchen der einfache geschichtliche Kern nur mit Vorsicht loszulösen ist. Eine schlichte Erzählung seiner bisherigen Lebensschicksale hatte Wagner in Laube's Journal: „Die elegante Welt" (1843, Nr. 5 u. 6) gegeben. Ihr Faden „zieht sich durch" und ist ausgesponnen in C. Fr. Glasenapps Festgabe zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele[1].

Herr Glasenapp ist nun allerdings ein großer Verehrer Wagners; aber seine Biographie des Gefeierten sollte doch solidere und bessere Waare bieten, als sie es, selbst bescheidenen Ansprüchen gegenüber, wirklich thut. Wenn man auch Wagner nicht in solche olympische Höhen entrückt, wie sein „freislich" und „neidlich" bezaubertes „Ritter-Gesipp" Wolzogen, Hagen, Hausegger, Glasenapp u. s. w., das werden doch Viele, ja Alle, zugeben, daß der Meister ein hochbegabter Mann gewesen, daß er eine ungewöhnliche geistige Spannkraft, eine riesige Willensstärke besessen, daß er als der größte schaffende Musiker der Gegenwart gegolten habe. Da wäre es wohl interessant gewesen, den Entwicklungsgang dieses Mannes genau dargelegt zu sehen. Dieß um so mehr, als es sonnenklare Thatsache ist, daß Wagner auf ganz eigenen, höchst exorbitanten Bahnen zu solcher Höhe gelangte; daß er sich Ziele gesetzt und Kräfte zugetraut habe, die ihm wirklich versagt waren; daß er aber auch das erreicht hat, was er selbst, die verkörperte Prätension, nicht einmal hoffen wollte. Nun, von allem dem findet sich bei Glasenapp nur wenig, und dieses Wenige muß erst noch herausgewaschen werden wie Gold aus dem

[1] R. Wagners Leben und Wirken in sechs Büchern dargestellt von Karl Fr. Glasenapp. Kassel und Leipzig, Karl Maurers Verlagsbuchhandlung, 1876. — „Neue vermehrte Ausgabe." 1882.

Rheinsande. Glasenapps ganzes Werk zeichnet Wagner nach dem Vorwurfe jener paar Verse desselben, welche als poetisches Leitmotiv dem vierten Buche vorausgesetzt sind:

„Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen.“

Wer anders denkt und sagt, ist entweder die eingefleischte Bosheit oder die personificirte Bornirtheit. Das hat nun freilich Herr Edmund von Hagen noch freislicher ausgesprochen, wenn er im Vorwort zu seinen „Beiträgen zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst“ ad verbum erklärt: „Für unzarte und rohe Naturen, für kleinliche, unbesonnene und unweise Menschen ist das Ästhetische nicht lehrbar. Möchten daher doch alle groben und rohen Menschen der Kunst überhaupt fern bleiben, namentlich die ‚deutschen Flegel‘, sowie auch die sogenannten vornehmen Frauen, welche dem zarten, wahrhaft gebildeten und milden (!) Philosophen gegenüber rüde Knotinnen sind.“ Wir müssen zu besserem Verständnisse noch bemerken, daß nach Herrn von Hagen die Wagner'sche Kunst als „einzige Kunst angesehen werden muß, welche ganz auf Besonnenheit, Vernunft und Geist beruht“.

„Der erste Schrei, mit dem der jüngste Sproß des Polizeiactuarius Wagner die Welt begrüßte, die ihm eine Künstlerlaufbahn, reich an Triumphen, aber auch an Wechsel und Sorgen zu bieten im Begriff war, geschah am 22. Mai 1813.“ So berichtet in feinster Anspielung auf des Wunderkindes künftige musikalische Leistungen Herr Glasenapp Richards Eintritt in diese Welt. Er versäumt auch nicht, zu erklären, daß zum Sonntagskinde zwar einige Stunden gefehlt hätten, dafür aber seine Geburt „der guten Auspicien“ des Wochentages genießen konnte, „an welchem einst der Herr bei Betrachtung seiner Werke gewahr ward (!), daß Alles gut war“. Neben dieser weihevollen Bemerkung

findet sich bald darauf eine andere, höchst sinnige in Bezug auf die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1813, die bei der Vaterstadt Wagners, wenige Monate nach seiner Geburt, in der dreitägigen Völkerschlacht von Leipzig ihren Höhepunkt erreichen sollten. „Dem combinirenden Scharfsinne eines musikalischen Fachgelehrten" will es Glasenapp überlassen, die schwierige Aufgabe zu lösen, ob und welcher Causalnexus obwalte „zwischen dem Kriegslärm der Befreiungsschlachten und der dem Tondichter oft genug vorgeworfenen geräuschvollen Instrumentation". Er selbst will sich des Urtheils enthalten. Wir auch. Doch auf einen andern etwaigen Causalnexus wollen wir hindeuten. Aus einer genealogischen Tabelle am Ende des zweiten Bandes, welche das Geschlechtsregister des Wagner'schen Hauses bis auf den Großpapa Gottlob Friedrich Wagner hinaufführt, erfahren wir, daß Wilhelm Richard Wagner durch Magister Eulenstein am 16. August 1813 getauft worden sei. Also nahezu drei Monate nach der Geburt. Das scheint eben nicht auf ein besonders reges religiöses Bewußtsein und Leben in der Wagner'schen Familie schließen zu lassen. Auch sonst finden wir keine weiteren Notizen über religiöse Lebensäußerungen im Knaben- oder ersten Jünglingsalter Richards [1]. Dem gläubigen Protestanten gilt doch die Confirmationsfeier als ein heiliger Markstein in seinem Leben. Bei Richard scheint sie, wenigstens in der Auffassung seines Biographen, diese Bedeutung nicht gehabt zu haben. Wir schließen aus solchen Anzeichen, daß die frühesten religiösen Anregungen und Einflüsse auf den Knaben spärlich und dürftig waren. Es mußte dieß aber für die spätere Entwicklung desselben, für das Leben und die Anschauungen des großen Künstlers von ent-

---

[1] Selbst die ausführlichen Mittheilungen über Wagners früheste Jugend von Ferdinand Avenarius: „Richard Wagner als Kind" (Allg. Ztg., 1883, Nr. 73, Beil., und Nr. 74, Beil.) enthalten keine Andeutung über irgendwelche Bethätigung des religiösen Lebens.

scheidender Bedeutung sein. Aus einzelnen Stellen seiner Werke spricht eine religiöse Empfindung heraus, die wohl auf einen tiefern Fond schließen läßt, dem aber die unversiegbaren Quellen der Kindheitseindrücke mangelten, so daß er späterhin nur cisternenartig spenden konnte. Wenn sie auf Richard Wagners Sarg ein Kreuz hefteten, wenn sie, ehe der Sarg in die Erde gesenkt wurde, dieses Kreuz noch ehrfurchtsvoll geküßt haben, so konnte es in der Denkweise des Verstorbenen nur den einen Sinn haben: sie tragen mit anderm Wähnen auch diesen Wahn zum Frieden der Vergessenheit und des Nichts. „Den Bronnen, den uns Wolfram nannte", hatte Wagner in jüngern Tagen und wohl auch noch später erschaut; aber erschlossen hat sich ihm „die heil'ge Quelle" niemals. Schon als Kind hätte er mit Gurnemanz klagen können:

„Die heil'ge Speisung bleibt uns nun versagt,
gemeine Atzung muß uns nähren."

Wie bestimmend aber für ihn früheste Eindrücke waren, zeigen ein paar Züge aus seinem Knabenalter. Richards Vater war schon wenige Monate nach dessen Geburt gestorben. Zwei Jahre später hatte sich die Mutter mit dem Portraitmaler, Schriftsteller und Schauspieler Ludwig Geyer vermählt. Auch den Stiefvater verlor der Knabe, als er erst sieben Jahre alt war. Einen Tag vor seinem Tod hatte ihm Richard auf dem Klaviere im Nebenzimmer den damals nagelneuen Jungfernkranz vorgespielt, und gehört, wie der Sterbende mit schwacher Stimme zur Mutter sagte: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Am frühen Morgen darauf, als der Vater gestorben war, sagte die Mutter dem Knaben: „Aus dir hat er etwas machen wollen." Das haftete fest. Er wußte nun, daß etwas aus ihm werden sollte. Was? das war ihm noch lange nicht klar. Der Sterbende hatte nicht umsonst sein vielleicht

hinzugesetzt. Er hatte Richard zum Maler bestimmt. Der Knabe hatte sich dazu wenig anstellig gezeigt. Die Technik des Zeichnens war ihm ganz und gar zuwider. Auch in der Musik wollte die Sache nicht voran. Besonders der Fingersatz und die entsprechenden Übungen schienen ihm die leidigste Pedanterie und Menschenquälerei. Er gab seinem Lehrer in dieser verzweifelten Kunst den Abschied und übte nun auf eigene Faust „mit dem greulichsten Fingersatze" die Freischütz-Ouverture ein. Überhaupt hätte ihn diese Oper beinahe zum Wissenden gemacht, wie der Kundry-Kuß seinen Parsifal. Mit ehrfurchtsvoller Scheu beschaute er sich C. M. v. Weber, wenn er, aus der Opernprobe kommend, am Wagner'schen Hause vorüberging. Er erinnerte sich noch später, daß er als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Stimme und Action für den Vortrag von Kaspars — ziemlich liederlichem — Trinklied studirt habe. Er empfand „Neigung zum Komödienspiel", lernte sogar auch Englisch, nur um Shakespeare lesen zu können.

Damals war Richard schon Schüler der Dresdener Kreuzschule und that sich als „guter Kopf in litteris" so sehr hervor, daß sein Lehrer Dr. Sillig in ihm den zukünftigen Fachphilologen prognosticiren zu können glaubte. Besonders gefiel Homer dem kleinen Tertianer, der überhaupt den Eindruck der Antike, welchen er auf dem Gymnasium erhielt, frisch und fertig mit in's Leben nahm. Überrascht es einen doch selbst noch im Parsifal, auf einmal einer Reminiscenz an den Chor der griechischen Tragödie zu begegnen, die ihren Eindruck nicht verfehlt. Schon als Knabe trieb es ihn an, sich allgemeine Bildung zu verschaffen, was offenbar den frühen Grund zu jenen umfangreichen Kenntnissen legte, wodurch er sich vor den übrigen größten Meistern seiner Kunst eminent auszeichnet. Da fing er auch zu dichten an. Eine riesige Tragödie wurde angelegt, in welcher der Tod seuchen-

haft herrschte, so daß gegen Ende die zur Führung des Dialoges nöthigen Personen fehlten. Doch der jugendliche Dichter wußte Rath. Er ließ die meisten als Geister wieder kommen und das Stück zu Ende plaudern. Sechzig Jahre später hätte er sich vielleicht mit der Seelenwanderung geholfen. Noch während er sich mit dieser grausamen Dichtung herumtrug, zog die Mutter mit ihren jüngern Kindern wieder nach Leipzig. Richard kam dort an die Nikolaischule, wurde aber, nachdem er in Dresden schon auf Secunda gesessen, nach ziemlich flüchtiger Prüfung nach Tertia zurückversetzt. Dieß verletzte ihn so, daß er von seinem früheren Interesse und Eifer das Beste und Meiste verlor, „faul und liederlich" wurde und nur noch an seiner Tragödie arbeitete. Doch auch diese genügte ihm, sowie sie fertig dalag, allein nicht mehr. Es war ein neuer Factor in das Geistesleben des Knaben eingetreten. Leipzig ist schon lange eine berühmte Stätte classischer Musik. In den Gewandhaus-Concerten hatte der fünfzehnjährige Richard Beethovens Symphonien und Musik zum Egmont gehört. Um keinen Preis der Welt hätte er nun sein dramatisches Werk hergeben wollen, es sei denn durch solche Musik erklärt und verklärt. Es war die Idee des musikalischen Dramas in ihm aufgedämmert und von ihm aufgegriffen worden. Ohne es zu ahnen, stand er vor dem Werke seines Lebens. Daß er fähig sei, eine solche Musik zu schreiben, zweifelte er nicht. Er glaubte in kürzester Zeit Kenntnisse genug erlangen zu können, um an's Werk zu gehen. Freilich sah er sich darin enttäuscht; aber entmuthigen ließ er sich nicht. Die Schwierigkeit der Sache reizte nur seine Energie. Dabei wurde seine Phantasie so sehr erregt, daß er am hellen Tage wie im Halbtraume Grundton, Terz und Quint leibhaftig vor sich zu sehen wähnte und ihm ihre Bedeutung erklären hörte. Ein Schüler, der Gestalt und Gewalt der Tonwelt sich so objectivirte, brachte natürlich den Musikus Gottlieb Müller, welcher ihm jetzt

förmlichen Unterricht gab, schlechterdings in Verzweiflung und zum Urtheil, daß auch hier nichts Gescheidtes aus ihm werden würde. Die Seinigen wurden dadurch um so schwerer betroffen, als es mit den Gymnasialstudien nicht besser ging, obwohl er 1830 an die Thomasschule übergetreten war. Dieses Jahr ist in seinem Leben überhaupt von Bedeutung. Zum ersten Male wurde damals eine von ihm componirte Ouverture aufgeführt. Sie fiel durch. Ein Paukenschlag, der durch das ganze Opus hindurch mit hartnäckiger Beharrlichkeit alle vier Takte und zwar fortissimo wiederkehrte, setzte die gesammte Zuhörerschaft erst in Verwunderung, dann in gelinde Verzweiflung und schließlich in eine resignirte Heiterkeit, welche dem 17jährigen Componisten heillosen Ärger verursachte. Wagner war eine höchst empfindliche Natur, und es ist gar nicht unmöglich, daß gerade dieser Mißerfolg den psychologischen Übergang bildet zu dem andern Factum des Jahres 1830. Er wurde Revolutionär. Die Pariser Juli-Revolution hatte ihn zur Überzeugung gebracht, „jeder halbwegs strebsame Mensch erweise sich als solcher erst durch lebhafte Antheilnahme, wenn nicht ausschließliche Beschäftigung mit der Politik“. Nur noch im Umgange mit politischen Literaten fühlte er sich wohl, und in einer Ouverture sollte ein politisches Thema musikalisch behandelt werden. Zugleich waren seine Gymnasialjahre zu Ende und die ersehnte Freiheit des akademischen Lebens lag vor ihm. Richard griff mit beiden Händen darnach. Einem Facultätsstudium wollte er sich jedoch nicht widmen. Er hatte sich für die Musik entschieden. Was dazu stimmte, sollte Gegenstand seiner Universitätsstudien werden. Doch die Vortheile derselben konnten keine bedeutenden sein. Er überließ sich den Ausschweifungen „der phantastischen Liederlichkeit des deutschen Studentenlebens“. Nach Herrn Glasenapp mußte das so kommen, „damit ihm nichts Menschliches fremd sei“. Eine

Glosse ist hier überflüssig. Glaubt denn der ruhmredige Biograph Wagners alles Ernstes, daß eine durch die „Ausschweifungen phantastischer Liederlichkeit" verirrte und entweihte Jugendzeit für das Leben — und vorab für das Künstlerleben — keine Bedeutung habe? Oder soll das etwa der erste Firniß sein, der des Dichtercomponisten Jugendzeit ähnlich herauswichsen muß, wie die hundertfachen Göthe-Idyllen die „phantastischen Liederlichkeiten" des Altmeisters der Poeten? Wir würden jedoch Wagner Unrecht thun, wollten wir ihn hier so einfachhin mit Göthe in Parallele ziehen. Wagner hat Zweck und Werk, Streben und Arbeit der Kunst viel ernster und tiefer aufgefaßt, viel ernster und kraftvoller aufgenommen. Darum entriß er sich auch bald dem losen Taumel und begann ein geregeltes Studium der Musik, die er inzwischen fast gänzlich hatte liegen lassen.

Damit trat er auch in die zweite Periode seines Lebens. Das geistige Gähren und Schwären, das im Knaben schon begonnen hatte, leider aber ohne religiöses Ferment und ohne die nöthige Nachhilfe einer verständigen, klärenden und wehrenden Erziehung vor sich gehen mußte, macht diese Periode des Wagner'schen Lebens und Wirkens zu einer psychologisch ungemein interessanten Erscheinung. Wenn wir zunächst nicht den Künstler, sondern den Mann überhaupt zum Mittelpunkte dieses Essai's machten, so müßten wir den zweiten Abschnitt von Wagners Leben mit seiner Flucht aus Dresden (Mai 1849) schließen [1]. So aber bildet diese „Mißwende" einen zwar einflußreichen, aber doch nur äußerlichen Punkt des künstlerischen Entwicklungsweges unseres

[1] Herr Glasenapp wird an diesem delicaten Punkte seines Werkes sehr compendiös und tritt sogar hinter den Schleier und die Schanze documentarischer Quellenforschung. „Ob Wagner selbst wie Kinkel die Fahne des Aufstandes seiner Schaar vorangetragen, wissen wir nicht; die Acten seines Processes sind nicht bekannt geworden."

Dichtercomponisten. Wir sehen eine tiefer einschneidende Scheidungslinie da sich ziehen, wo er von seinem Genius sagen kann, was er Loge vom Rheingold singen läßt:

„. . . ward es zum runden
Reife geschmiedet,
hilft es zu höchster Macht,
Gewinnt dem Manne die Welt."

Zehn Jahre kaum ist die erste Glückswende geschehen, und der Dichter singt von sich selbst:

„So wandl' ich stolzbeglückt nun neue Pfade
Im sommerlichen Königreich der Gnade."

Es sind fast 25 Jahre, welche wir zusammenfassen, und dreifach ist die Richtung, nach der sich des Künstlers Sinnen und Streben und Mühen während dieser bethätigt. Die erste gilt seinem Kunstschaffen. Ziemlich scharf scheidet sie sich wiederum zweifach. Zunächst ein Schaffen, das sich in Conception und Gebilden den gegebenen Thatsachen anschmiegt, dann ein Schaffen, das sich eigene Ziele setzt und das Gounod treffend mit den Worten charakterisirte: „Hätte dieser seltene Mann die Wege weiter verfolgt, auf welchen er mit Tannhäuser und Lohengrin sogleich die Herzen seiner Landsleute und die der ganzen gebildeten Welt eroberte, dann hätten wir heute eine Erscheinung vor uns, wie sie vielleicht die Welt nie gesehen."

Die zweite Richtung gilt seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Sie ordnet sich allerdings der ersteren gewissermaßen unter, greift aber auch weiter und erhält ihr eigenes scharf abgegrenztes Gepräge.

Die dritte Richtung gilt seiner Existenz, und dieses nicht bloß in Bezug auf die Aufnahme seiner Werke, sondern auch wiederholt in des Wortes härtestem Sinne. Von Anfang an daran gewöhnt, die Grundsätze nach den Eindrücken und nicht diese nach jenen zu beurtheilen, wurde Wagner

durch diesen bittern Kampf um's Dasein in den Pessimismus Schopenhauers hineingedrängt, wozu die Bekanntschaft mit den Schriften Feuerbachs entsprechend vorbereitete. So mag sich auch erklären, wie Wagner, noch ehe er von Schopenhauers Philosophie gewußt, doch von den Ideen derselben „geradezu greifbar“ beeinflußt wurde [1].

Warum auch nicht? Hartmanns „Philosophie des Unbewußten“ erschien 1869. Zehn Jahre zuvor, da der Philosoph des Unbewußten noch im Garde-Artillerie-Regiment stand, ließ Wagner schon seine sterbende Isolde singen:

„in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken — versinken —
unbewußt — höchste Lust!“

Der Leser möchte nach dem oben Angedeuteten wohl noch fragen, warum wir nicht auch von einer politischen Richtung der Thätigkeit Wagners sprechen. Wir unterlassen es nicht, weil keine bestand, sondern weil sie in den andern aufging. Die revolutionären Ideen und Actionen Wagners sind eigentlich wieder nichts Anderes als eine gewaltsame Umsetzung seiner künstlerischen Ideen. Er hatte eine Reform des Musikwesens in Anregung gebracht, wie Andere Verfassungsreformen. Da ihm kein Genüge geschah in seiner Sache, wie jenen in ihrer keines gewährt wurde, so gehörte ihm seine Sache zu der ihrigen. Was seinem stets unzufriedenen Geiste zuwider war, sollte auf einmal nothwendig ein Schaden der gesammten Menschheit sein, ein Zustand, der um jeden Preis geändert werden mußte.

---

[1] Hausegger, „Richard Wagner und Schopenhauer“ (S. 4), wo allerdings sogar als „überraschend“ behauptet wird, daß die Beeinflussung der Schopenhauer'schen Philosophie „greifbar“ erscheine, bevor Wagner mit ihr bekannt geworden.

Einmal fortgerissen, kannte er kein Maß mehr, weil er wirklich in sich keines vorfand und in der Verworrenheit und Unklarheit seiner Begriffe auch keines finden konnte. Die Schrift: „Die Kunst und die Revolution" (1849) beweist unsere Behauptung auf jeder Seite. Wenn damals das Dresdener Journal der Ansicht war, R. Wagner wolle in dieser Broschüre die Dresdener Barrikadensteine zu Bausteinen für den Dom der Zukunft verklären, so hatte es wohl ebenso Recht, als Herr Glasenapp Unrecht hat, wenn er in dem „warm geschriebenen" Buche nur den echt künstlerischen Geist erkennt, der „von einer rein politischen oder rein gelehrten Mitwelt" sich aus innerstem Bedürfnisse abwendet. Übrigens ist diese Broschüre nur die gezeitigte Frucht von der „tropischen Vegetation" aus dem Zaubergarten der ersten Jugend unseres Künstlers, wie ihn aus der Wüste religiöser Vernachlässigung und ungebändigter Leidenschaft sein „nie zufriedener Geist" schuf und mit „schönem Geteufel" reichlich bevölkerte. Es sind die Reminiscenzen gänzlich ungeklärter Jugendeindrücke, wenn er auf den Trümmern der bestehenden Ordnung durch die Kunst das neue Geschlecht des starken und schönen Menschen erstehen lassen will[1], dem Jesus die Bruderliebe, dem Apollo die Verklärung gibt[2].

Der Art stürmisch und blasphemisch äußerten sich die eingesogenen Ideen freilich noch nicht, als der Jüngling wieder mit Ernst an's Werk ging, sich zum Musiker heranzubilden, und in dem Cantor an der Thomasschule — Theodor

[1] „Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit" (Kunst und Religion, S. 44).

[2] „So laßt uns denn den Altar der Zukunft ... den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob!" (S. 60.) So schrieb Richard Wagner schon im Jahre 1849.

Weinlig — einen Lehrer fand, der ihn in gründlicher Weise mit der Contrapunktik vertraut machte. Nicht ein volles halbes Jahr genoß er die Lehre, als ihn sein Meister schon für tüchtig hielt, die schwierigsten Aufgaben dieser Kunst sicher und leicht zu lösen. Es ließ nun das Schaffen auch nicht länger auf sich warten. Mozart und Beethoven gaben dazu die Vorbilder. Es entstanden zunächst zwei Opern: „Die Hochzeit“ und „Die Feen“. Zu beiden war das Libretto sein eigenes Werk. Die erstere gab er bald selbst auf, weil das Textbuch seiner bühnenverständigen Schwester nicht entsprach. „Die Feen“ vollendete er, gab sich aber verlorene Mühe, ihre Annahme in Leipzig zu erwirken. Dafür sah er dort die hochgefeierte Wilhelmine Schröder-Devrient, und durch ihr künstlerisches Spiel lernte er die hohe Bedeutung des dramatischen Ausdruckes kennen. Der Eindruck war ihm unauslöschlich. Was sie in der Darstellung gezeigt, das wollte er in der Composition erreichen. Und er hat es erreicht. Im dramatischen Ausdruck ist er jedenfalls der eigentliche Meister geworden. Ein Anderes aber sah er der Künstlerin nicht ab: das künstlerischweise Genügen und Mäßigen. Die Schröder-Devrient hatte keine außergewöhnlich starke, noch umfangreiche Stimme. Sie war aber ihrer eigenen Mittel sich völlig bewußt, überbrauchte sie nie und schuf deßhalb immer Vollendetes. Wagner hat das Erstere nicht selten vergessen und so das Andere bisweilen geradezu vereitelt. Das war ihm aber jetzt schon klar geworden, daß der werde Meister sein, „der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt“. Die deutsche Gelehrtheit in der Musik war ihm so zuwider geworden, daß er sich sogar „das Wahre“ der Welschen noch eher wollte gefallen lassen. Unter solchen Eindrücken und Stimmungen entstand seine Oper: „Das Liebesverbot“. Den Stoff dazu lieh ihm Shakespeare's „Maß für Maß“. Doch den Ernst des englischen Dichters glaubte

er dahin ummodeln zu müssen, daß, wie Herr Glasenapp sich ausdrückt, die freie, offene Sinnlichkeit rein durch sich selbst den Sieg erhielt über die puritanische Heuchelei. „Dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch Eindrücke in Kunst und Leben veranlaßt, eine kecke Neigung zu wildem, sinnlichem Ungestüm entgegen.“ Der Ausgleich dieser kämpfenden Elemente, schließt der Biograph, sollte das Werk von Wagners künstlerischer Entwicklung sein. Er war es auch wirklich, aber nicht zu Gunsten des ersteren Elementes, das auch im letzten Werke des Meisters nicht unbestritten sieghaft wird.

Die erste Aufführung der Oper[1] auf der Bühne des Magdeburger Stadttheaters (29. März 1836) hatte wenig Erfolg. Des Componisten Ungestüm und die drängende Kürze der Zeit bewirkten, daß die ganze Sache übereilt wurde und die Wiedergabe deßhalb sehr mangelhaft ausfiel. Eine zweite Aufführung mußte gänzlich unterbleiben wegen — einer förmlichen Schlägerei, welche zwischen dem Herrn Gemahl der Isabella und dem zweiten Tenor kurz vor Beginn der Vorstellung hinter den Coulissen in Scene gegangen war. Sehr bald darauf verließ er Magdeburg, bemühte sich aber in Dresden und Berlin vergebens, sein „Liebesverbot“ auf die Bühne zu bringen. Wenn wir eine etwas gereizte Bemerkung seines Biographen recht interpretiren, lag der Grund davon doch in dem bessern „Sittlichkeitsgefühl“ der betreffenden Theaterdirectionen. Die Aufführung einer Spontini'schen Oper in Berlin war für ihn insofern höchst lehrreich, als hier die genaueste Pünktlichkeit der scenischen Evolutionen ihm auch die Wirkungen dieses Theiles der Oper zum ersten Male klar werden ließ. Er war aber in die

[1] Um die Magdeburger nicht zu sehr aufzuregen, hatte man den Titel in „Die Novize von Palermo“ abgeändert. Und Magdeburg blieb ruhig.

dringendste pecuniäre Noth gerathen, und fand daraus auch nicht Erlösung, als er 1837 Musikdirector in Königsberg wurde. Denn das Königsberger Theater verkrachte noch rascher als das Magdeburger. Die Kleinlichkeit und Erbärmlichkeit seiner Verhältnisse entwickelte in ihm einen Drang, sich ihnen gänzlich zu entziehen, der bald sich bis zur „zehrenden“ Sehnsucht steigerte.

Damals schon wollte er sein Glück in Paris selbst suchen, dort wo eben Meyerbeer wirklich reichen Ruhm erntete. Zunächst aber ging er als Kapellmeister nach Riga, wo Holtei Director war. Als dieser (Ostern 1839) von seiner Stellung zurücktrat, griff auch er wieder zum Wanderstab: Paris war sein Ziel. Von Pillau aus ging's zur See erst nach London. Bei der stürmischen Durchfahrt durch die norwegischen Scheeren gewann in seiner Phantasie das Bild vom Fliegenden Holländer Umriß und Gestalt. Von London nach Frankreich gelangt, machte er in Boulogne-sur-Mer die persönliche Bekanntschaft des Componisten der „Hugenotten“ und erhielt dessen Empfehlungen für Paris. Dort aber wartete seiner die herbste Noth. Er mußte sich um geringen Verdienst mit Opernarrangements beschäftigen, componirte auch französische Romanzen, welche aber den Franzosen zu schwierig schienen. Wichtig wurde für seine ganze Richtung, daß die Noth ihn auch zwang, literarisch thätig zu werden und ihn so auf einen Weg drängte, der nach dem musikalischen jedenfalls der bedeutendste seines Lebens wurde. Für sein Kunstwerk der Zukunft gaben ihm die Leistungen der großen Oper die vollendeten Typen einer sorgfältigen mise-en-scène und einer raffinirt-reichen Decorationskunst, während ihn das Conservatoire de musique ein Orchester hören ließ, dessen vortreffliche Leistungen ihn zum Geständnisse brachten: „Hier fiel es mir wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme.“

Unter diesen Eindrücken, mitten in Bedrängniß und Noth,

vollendete er die erste Oper, welche ihm zu besseren Tagen und glänzenderer Entfaltung seiner Kräfte die Bahn eröffnen sollte. Die Gestalt Rienzi's, des letzten der Tribunen, war ihm schon frühe sympathisch entgegengetreten. Bulwers gleichnamiger Roman, den er (1837) in Dresden kennen gelernt hatte, spornte ihn an, sich an's Werk zu machen und den Stoff zu einer großen tragischen Oper zu verarbeiten. Im Frühjahre 1839 waren in Riga die beiden ersten Acte vollendet und die Partitur wanderte mit nach Paris, wo der Künstler im November 1840 sie zu Ende führte. Er sendete sie nach Dresden, für dessen neues Hoftheater er die Oper bestimmt hatte. Es war aber seine finanzielle Lage äußerst traurig; sie fand in einer von ihm für die Gazette musicale geschriebenen Kunstnovelle: „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris", ihren eigenthümlichen Ausdruck. Da kam die Nachricht, daß Rienzi in Dresden zur Aufführung angenommen worden sei. Das war der erste Hoffnungsstern. Wagner begann Dichtung und Composition des „Fliegenden Holländers". In sieben Wochen war die letztere vollendet. Nur vom Niederschreiben der Ouverture wurde er noch zwei Monate durch Arbeiten für seinen nöthigsten Unterhalt zurückgehalten[1]. Am 7. April 1842 verließ er Paris; am 20. October fand in Dresden die erste Aufführung des Rienzi statt. Man sagt, Rienzi sei später vom Meister selbst als nicht ebenbürtig desavouirt worden. Das wäre zum mindesten undankbar gewesen. Richtig ist, daß die Oper noch auf dem

[1] Er hatte nicht einmal ein Piano, und zur Composition des „Holländer" miethete er sich eines. Geradezu meisterhaft ist seine eigene Schilderung von dem Eindrucke, den dieses Ereigniß auf ihn machte: „Als es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun, entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerliede begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innigen Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei."

alten Boden steht, daß ihr Libretto noch die „vorgefundenen Formen" bietet. Jedoch der Wagner'sche Zug und Riß geht auch schon durch sie. Zunächst ist der Stoff ein Beweis seiner Findigkeit des Dichtercomponisten. Wenn je eine historische Persönlichkeit, so ist gewiß der romantische Cola Rienzi angelegt, in ein musikalisches Bild aufgelöst und gleichsam verflüchtigt zu werden. Sodann bietet der Stoff den Leistungen der Bühnenkunst, wie sie Wagner in Paris studirt hatte, ein ausgiebiges Feld. Die Musik ist allerdings noch kein hochtechnisches Kunstgewebe von Leitmotiven, aber daß sie das Prestige eines echten Musikers gibt, kann nicht geläugnet werden. Wagner's bedeutendster Vorzug — echt dramatischer Ausdruck — sticht trotz der spröden conventionellen Formen überall hervor. Selbst kleine Züge, ihm so ganz eigene Fiorituren, spielen schon ihre Rolle. Wem wird nicht sogleich am Anfang der Ouverture der charakteristische Aufjauchzer in die Obersext auffallen, der noch im Parsifal seinen glitzernden Springquell aufsteigen läßt! Übrigens ist die ganze Ouverture ein gelungenes musikalisches Stimmungsbild, das der famose Trompetenruf [1] auf dem a ebenso eigen-

[1] Edmund v. Hagen hat dieses „Trompetensignal der Freiheit" „in ästhetischer und politischer Bedeutung gewürdigt". Was ein echter Wagner-Enthusiast leisten kann, zeigt eine „blühende" Anmerkung S. 157 der „Beiträge", die wir den Leser theilweise genießen lassen wollen: „Die erste Note der ersten veröffentlichten Oper Wagners, dieses a, sagt uns: Wagner ist ein organisch schaffender Künstler." . . . — „So enthält dieser Ton in nuce Wagner nach Form und Gehalt. Dieß muß der Trompeter, welcher das a zu blasen hat, wissen. Er muß sich bewußt sein, was er in diesem Ton bläst; er muß davon durchdrungen sein, daß dieser Ton der Freiheit gilt. Falls der Trompeter diesen Ton bloß als Musiker auffaßt und sich darauf beschränkt, denselben musikalisch correct zu blasen, so möge er nur von dannen gehen." — „Die Kunst Wagners erfordert denkende Künstler, welche Ernst, Verstand und Vernunft besitzen, weil eben diese Kunst selbst ernst, verständig und vernünftig ist." — Meint denn Herr v. Hagen, Mozarts Kunst sei unverständig

artig einleitet, wie es das multo più stretto mit dem Zusammenklang auf d kraftvoll abschließt. Rienzi hatte bei seiner Première, trotz der sechsstündigen Dauer, einen großen, glänzenden Erfolg. Seinem Meister brachte er nach sechs schweren Jahren ein neues besseres. „Er ward — froh und freudig! königlicher Kapellmeister!“ — Ende Januar 1843.

Anfangs dieses Monates hatte auch die erste Vorstellung des Holländer stattgefunden. „Seit Byron“ — sagt Liszt von dieser Dichtung Wagners — „hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet.“ In seinem musikalischen Theil geht aber trotz aller düsteren Nacht doch der neue Tag auf, den des Meisters neckische Feinde „Zukunftsmusik“ genannt haben.

2. Die Gründungszeit.

„Meister wird, wen die Prob' nicht reut.“
Meistersinger.

Die Entstehungsgeschichte des Fliegenden Holländers ist für den Entwicklungsgang von Wagners künstlerischer Thätigkeit ebenso aufklärend, als sie für das Werk selbst beeinflussend war. Wagner hatte sich im Sommer 1840 auf Meyerbeers Vermittlung hin mit dem Director der großen Oper in Paris, Léon Pillet, in Verbindung gesetzt. Dieser hatte ihm auf die Annahme einer zwei- bis dreiactigen Oper Hoffnung gemacht. Zunächst sollte der Entwurf dazu eingereicht werden. Das geschah. Wagner hatte das Bild vom Fliegenden Holländer, das einst bei der Fahrt durch die Scheeren an der norwegischen Küste in ihm aufgetaucht war, nicht mehr verloren. Er griff es jetzt auf und gestaltete es

---

und unvernünftig und Don Juan könne von Finken, Kanarienvögeln und Affen aufgeführt werden?

rasch zu einem Opernlibretto aus, welches den ungetheilten Beifall des Directors fand. Desto sonderbarer lautete jedoch dessen eigentlicher Bescheid: er sehe sich genöthigt, zunächst älteren Versprechungen gerecht zu werden und einem andern Componisten ein Textbuch zur Verfügung zu stellen. Wagner möge zu diesem Zwecke seinen so gelungenen Entwurf abtreten. Selbstverständlich war „der deutsche Musiker in Paris" von einer solchen Zumuthung des Herrn Directors der Académie royale de musique wenig erbaut. Er protestirte Anfangs lebhaft, mußte aber endlich doch nothgedrungen nachgeben und gegen eine Geldentschädigung in die Cession einwilligen. Aus seinem Entwurfe entstand wirklich die Oper „Le vaisseau fantôme" der Herren Fouché und Dietsch, die jedoch wenig glücklichen Erfolg hatte und bald einer würdigen Vergessenheit anheimfiel. Wagner rächte sich in seiner Art. So tief ihn die schnöde Behandlung gekränkt hatte, und so sehr er von Noth und Sorge gedrückt war, welche im Schlagschatten enttäuschter Hoffnungen nur noch düsterer vor ihm standen: der ruhelose, thatkräftige Mann nahm seinen Holländer nun selbst vor und schuf aus ihm in nur sieben Wochen die ganze Oper. Sie ist wirklich ein Kind ihrer Zeit geworden. Die äußeren Zufälligkeiten hatten sich im Dichtercomponisten wieder einmal zu einem ästhetischen Processe umgesetzt, der dießmal von besonders entscheidender Bedeutung wurde.

Der Franzose hatte ihm die Zulassung seines Kunstschaffens verweigert. Dafür setzte er das französische Genre einfach und gründlich vor die Thüre. Er brach mit den gewohnten, herrschenden Formen der französischen Oper und schuf sich neue, deren Totalgebilde auch mit dem besten Willen sich nicht anders nennen lassen, als mit des Meisters eigenem Namen, was gewiß bezeichnend ist. Wagner begann die Wagner'sche Oper. Allererst war es der Stoff selbst, der Wagner, vielleicht unvermerkt, auf einen Boden führte,

wo allein eine Operndichtung gedeihen kann. Mit dem Holländer betrat er das Gebiet der **Romantik**. Schon durch seine frühesten Eindrücke war er darauf hingewiesen, und in seinen Erstlingsversuchen hatte er das Terrain gewissermaßen recognoscirt. Jetzt zog er ein, um dort zu bleiben und für sein Schaffen die eigentliche Heimstätte zu gründen. Sein Genius hatte ihn richtig geführt. Wir werden später auf die Begründung dieses Satzes zurückkommen. Für jetzt handelt es sich für uns nur darum, die Thatsachen des Entwicklungsganges im Dichter und im Musiker zu markiren. Dafür ist aber eben die ganze Entstehungsweise des Holländers höchst charakteristisch. Das Erste, was in Vers und Melodie davon vollendet wurde, war die Ballade der Senta, „das verdichtete Bild des ganzen Dramas", das auch die thematischen Keime zur Composition des Ganzen in sich birgt. Auch trugen des Künstlers Lebensverhältnisse wohl das Ihrige bei, zu seinem „**bleichen Phantom in düsterer Nacht**" das eigenartige Tongepräge zu finden. Er konnte das zehrende Leid seiner eigenen Verlassenheit ausklingen lassen in der schmerzlichen Sehnsucht, welche den fliegenden Holländer drängt und treibt[1]. Die erste Aufführung des Holländers erfolgte in Dresden am 2. Januar 1843. Nach der Neuen Zeitschrift für Musik war die Wirkung eine außerordentliche:

[1] Auch nach Herrn **Edmund v. Hagen** ist der Grundgedanke des Holländers: „Sehnen nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens", und er reiht an seinen Satz folgenden ziemlich drolligen Excursus: „Von dieser Sehnsucht finden wir bei allen weltgeschichtlichen Völkern wie bei den einzelnen Individuen die verschiedensten Spuren. Man erinnere sich des indischen Quietismus, des Verlangens nach Nirwana, der hellenischen Mythen von den Irrfahrten des Odysseus, der Sage vom ewigen Juden Ahasveros, des christlichen Heiligen- und Klosterlebens, der asketischen Philosophie vor Allem Arthur Schopenhauers. — ... Der Charakter des fliegenden Holländers ist eine eigenartige Mischung des ewigen Juden mit dem des Odysseus" (Beiträge S. 215).

„die Leute waren bald warm, bald kalt vor Schauern und Ergriffenheit". Die Begeisterung kühlte sich aber allmählich ab und machte den landläufigen Klagen über Wagners Musik Platz. Man fand den Holländer melodienkarg oder gar melodienarm, die Instrumentirung überwuchere Alles, die Musik sei im Ganzen zu düster gehalten und eher gelehrt, als gewinnend.

Die Wagnerianer zerbrechen sich natürlich über den Grund dieser Thatsachen gehörig den Kopf. Die Schröder-Devrient excellirte zu sehr, der Sänger des Holländers genügte zu wenig, das Publikum erwies sich in seinem Verständnisse unzuverlässig und beirrt durch den Abstand, der zwischen Rienzi und dem Holländer bestand. Herr Glasenapp tröstet sich damit, daß das deutsche Publikum auch an Göthe einst irre geworden sei, als er „nach dem übersprudelnden, leidenschaftlichen Götz die maßvolle Iphigenie über die Alpen sandte". Wagner war selbstverständlich über die ganze Sache genügend mißstimmt, traf aber doch das Richtige, indem er glaubte, sie würde sich bessern, das Publikum müsse erst zum Verständniß und Gefallen erzogen werden, seine Opern würden schließlich doch das deutsche Theater erobern. Interessant ist das Urtheil Berlioz', der um diese Zeit einer Aufführung des Holländers und theilweise auch des Rienzi beiwohnte. Die Sturmeffecte des Holländers fanden seinen besondern Beifall; dafür tadelte er, wohl nicht mit Unrecht, in beiden Opern den maßlosen Gebrauch des Tremolo. Denselben Vorwurf würde er ohne Zweifel auch für die spätern Werke Wagners aufrecht erhalten haben.

Kurz nach der Première des Holländers erhielt der Dichtercomponist die Stelle des verstorbenen Rastrelli als königlich sächsischer Kapellmeister und begann sein Amt auszuüben mit der Vorstellung von Glucks „Armida", die für Dresden noch ganz neu war. Es liegt nicht in der Aufgabe unserer Aufsätze, Wagner auch als Dirigenten eingehender zu

betrachten. Daß er gerade in diesem Zweige seiner Kunst eine eminente Größe gewesen, läugnen selbst seine principiellsten Gegner nicht. Man hat ihn treffend den Virtuosen auf dem Orchester genannt. Die förmlich fascinirende Gewalt seines Tactstabes zeigte er den Dresdenern besonders bei der am Palmsonntage 1846 erfolgten Aufführung von Beethovens neunter Symphonie im alten Opernhause. Er bewies handgreiflich, daß dieses Werk den übrigen des Großmeisters der Symphonie wohl ebenbürtig sei und nur aus Unverstand bislang mißkannt wurde. Bei Gelegenheit dieser Aufführung griff er auch zu einem Verständigungsmittel für das Publikum, welches man echt wagnerisch nennen könnte. Von seiner großartigen Energie für eine Sache bis zur förmlichen geistigen Vergewaltigung des Urtheils Anderer blieb ihm nicht selten nur ein kleiner Schritt übrig, welchen er dann nicht scheuen zu müssen glaubte. So schrieb er nun ein eigentliches erklärendes Programm, in dem er zur Bezeichnung der Hauptbestimmungen Stellen aus Göthe's Faust heranzog. Zwischen der neunten Symphonie und diesen Faustideen bestand übrigens in ihm ein interessanter Causalnexus. Anfangs 1840 hatte er in Paris bei Gelegenheit einer Orchesterprobe des Conservatoire die drei ersten Sätze dieser Symphonie gehört. Das ausgezeichnete Orchester, welches seinesgleichen nicht leicht finden mochte, hatte unter des alten Habeneck Leitung Beethovens Ideen mit so packender Kraft wiedergegeben, daß Wagner ganz hingerissen davon allsogleich selbst ein Orchesterstück entwarf und ausführte, welches er später als Faust-Ouverture veröffentlichte und 22. Juli 1844 in Dresden zum ersten Male aufführte. Herr Glasenapp bemerkt zu der Thatsache etwas empfindsam: „Die mancherlei sonderbaren Mißverständnisse, zu welchen dieses Tonstück so oft solchen Hörern Anlaß gegeben hat, welche willkürliche Situationen aus Göthe's Faust in das Stimmungsbild hinein interpretirten, blieben auch dießmal nicht aus: der Hohn

Mephistopheles', Gretchens versöhnende Erscheinung spukten auch jetzt in den Köpfen manches Dresdener Recensenten, und es wurde unter Anerkennung bedeutender Schönheiten als Berlioz'sche Programm-Musik abgethan, ohne weiteres Aufsehen zu erregen." Das ist sonderbar, daß Herr Glasenapp den Dresdenern es so arg verübelt, das Gleiche denken zu wollen, was sich am Ende Richard Wagner bei seiner Faust-Ouverture selbst gedacht hat. Denn diese Ouverture „sollte eigentlich nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden". Wenn Wagner dem ersten Satze der neunten Symphonie das „Entbehren sollst du, sollst entbehren" als Motto vorsetzen durfte, warum verbietet dann Herr Glasenapp den andern Menschenkindern, in einem Theile der ausdrücklich mit „Faust" benannten symphonischen Tondichtung seines Heros etwas von Mephistopheles und Gretchen zu suchen? Er marschirt eben in der großen Armee, welche für Wagner und seine Werke die Welt erobern will, im ersten Gliede. Im ganzen Corps gilt aber für die Stellung Wagners zu uns andern Erdenbewohnern die wenig schmeichelhafte Maxime: Quod licet Jovi, non licet —. Mag es für Wagners Biographen auch unglaublich und schreckhaft erscheinen, der Musiker in Paris stand damals doch an der Grenze der Programm-Musik von Liszt und Berlioz. Wir sehen auch wirklich nicht ein, mit welchem Rechte man diesem Musikgenre im Sinne jener großen Künstler ästhetische Berechtigung absprechen will. Freilich zu Wagners Princip von den Leitmotiven bildet dasjenige der Erklärung von Tongebilden durch die einfachste Rede einen förmlichen Gegensatz. Wagner hatte seiner Faustsymphonie als Motto die Faustworte vorgesetzt:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Der pessimistische Keim, welcher sich schon frühe im Denken und Urtheilen Wagners zeigt, war in Paris durch die Bitterkeit seiner Lage mächtig entwickelt worden. Er wollte nun seiner innern Pein in einem großen Tonwerke Luft machen. Es sollte der Schmerzensruf des deutschen Musikers sein, welchem, um auch mit Faust zu reden, jeder Tag die Schöpfung seiner regen Brust mit tausend Lebensfratzen hinderte. Und nimmer verläßt dieser Zug seine Werke. Selbst in den klarsten und lautersten derselben geistert sein bleicher, blasser Schein umher. Bisweilen freilich gibt gerade er den eigenartig wehmüthigen Ausdruck, der nicht zu den geringsten und letzten Reizen Wagner'scher Tongebilde gehört [1].

Wir wollen jedoch dem eigenen Gange des Meisters nicht vorauseilen. Zwischen den Holländer und Lohengrin tritt das dritte seiner gefeierten Werke: Tannhäuser. Allerdings, wenn wir es nicht zunächst auf den Operncomponisten abgesehen hätten, müßten wir vor Tannhäuser noch die Com-

---

[1] Wir erinnern nur an eine Stelle in der zweiten Scene des zweiten Actes aus „Lohengrin", wo Ortrud, für Elsa Theilnahme heuchelnd, singt:

„Könntest du es erfassen,
wie dessen Art so wundersam,
der nie dich möge so verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!"

Dabei tönt aus dem Orchester heraus in der höchst charakteristischen Klangfarbe des englischen Horns und der Baßclarinette die vom ersten Acte her wohlbekannte Melodie zu Lohengrins Frageverbot an Elsa:

„Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art."

Gegenüber der idealen Gestalt der Elsa liegt in jenem Mahnrufe der Instrumente ein Vorwurf, eine Art von Hohn, der versteckt auffordert, schon zum vornherein auch am edelsten und besten Menschenherz zu zweifeln.

position: Das Liebesmahl der Apostel, erwähnen, eine biblische Scene für Männerchor. Sie war bestimmt für das allgemeine Musikfest der sächsischen Männergesangvereine im Sommer 1843. Die Aufführung fand am 6. Juli in der Frauenkirche statt. Die Worte: „Seid getrost, ich bin euch nah', und mein Geist ist mit euch", ließ Wagner von einem an vierzig Mann starken Männerchor aus der hohen Kuppel des Kirchengewölbes herab singen. Die Wirkung war überwältigend und steigerte sich noch, als bei den Worten der Jünger: „Welch' Brausen erfüllt die Luft?" das Orchester mit eingriff. Man tadelte allerdings den Naturalismus dieses Arrangements, und wohl nicht mit Unrecht. Wagner aber scheint die Wirkungsfähigkeit desselben sich wohl gemerkt zu haben, wie seine dreifachen Chöre im Gralstempel des Parsifal beweisen. Die Kritik einer zu Augsburg in jüngster Zeit stattgefundenen Aufführung des „Liebesmahles" bezeichnete das Werk als seines Meisters würdig. Herr Glasenapp betrachtet sich dasselbe in einer Art prophetischer Perspective und meint, Wagner habe damit den Anbruch der neuen Zeit, die er ersehnte, in der Darstellung des Pfingstfestes und der Ausgießung des heiligen Geistes über die versammelten Jünger begeistert verkündigt. Wir gestehen ein, daß wir den christlichen Dogmatismus Wagners auch schon für jenen Zeitpunkt sehr gering taxiren, aber wir halten für eine solche Albernheit den genialen Mann doch für zu gescheidt.

Den Stoff zum Tannhäuser kannte Wagner noch von seiner Jugendzeit her aus der ziemlich hausbackenen Erzählung Tiecks vom Tannenhäuser. Die Erinnerung an sie wurde zur rechten Zeit wachgerufen, als er sich in Paris mit einem neuen Entwurfe trug, der ihn jedoch vom Boden der Romantik auf den der Geschichte zurückführen sollte. Manfred, des zweiten Friedrichs Sohn, sollte der Held der Dichtung sein. Versunken in Muthlosigkeit, reißt er sich los in „lyrische Ergötzung", wirft sich nach Luceria, der Saracenen-

colonie im „hochheiligen Kirchenstaat“, um von da aus den Kampf zu beginnen, den er so sieghaft führt, daß mit seiner Krönung der dramatische Entwurf schließen konnte. Den Geist Friedrichs II., seines (Wagners) Lieblings, wie Herr Glasenapp notirt, sollte — sehr merkwürdig, aber doch zutreffend — eine junge Saracenin „verkörpern“, eine Tochter Friedrichs, herstammend aus seinem „friedlichen Aufenthalte“ in Palästina. Sie erscheint als eine Art Jungfrau von Orleans, fängt zuletzt den auf Manfred gerichteten tödtlichen Streich mit ihrer Brust auf und bekennt sich sterbend als des heißgeliebten Manfred Schwester. Keine neue, aber eine, wie es scheint, dem Dichtercomponisten sehr geläufig gewordene Idee, da er ihrer auch im Tristan und der Nibelungen-Trilogie nicht los werden kann. Was die Moral dazu sagt, kümmerte ihn leider wenig und kommt auch bei seinem Biographen nicht in Anschlag. Die Kunst ist sich ja Selbstzweck! Man braucht sich nicht lange mit R. Wagner und der ihn feiernden Literatur zu befassen, um einen neuen Beleg dafür zu haben, wie tief schädigend die Kant’sche Lehre vom Menschen als Selbstzweck besonders die ästhetischen Urtheile unter uns Deutschen beeinflußt hat. Die S a r a c e n i n sollte später wirklich zur Ausführung kommen und zwar zu besonderen Ehren der Schröder-Devrient. Allein die Künstlerin war mit dem Charakter der Heldin, wie ihn der Dichter zeichnete, nicht einverstanden. So unterblieb das Werk gänzlich, dessen einfache Aufnahme genügend zeigt, „mit wie wenig willkürlichem und absichtlichem Bewußtsein“ der Dichter des Fliegenden Holländers zum romantischen Stoff übergegangen war. Sein Genius hatte ihn geleitet, und eben dieser bestimmte ihn wiederum, das historische Genre zu verlassen, als ihm mitten unter den ersten Entwürfen zur Saracenin das alte deutsche Volksbuch vom „Ritter Tannhäuser“ in die Hände gerieth. Besonders das alte Tannhäuserlied führte ihm das Bild des Sängers so klar und verständlich vor, daß

sein schöpferischer Geist es rasch zu seinen Zwecken umzugestalten vermochte. Dazu bot ihm das Volksbuch ein Moment, welches das Tannhäuserlied nicht barg. Es brachte den Tannhäuser in eine wenn auch lose Verbindung mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg. Eine minder fühlige Hand, wie die R. Wagners, hätte sich den dünnen Faden wohl entgleiten lassen, vielleicht ihn ungeschickt zerrissen. Er griff ihn auf, spann ihn aus und verwob ihn künstlich mit dem Stoffe des Tannhäuserliedes. Von einem „deutschen Philologen" erhielt er den „Sängerkrieg auf der Wartburg" und konnte nun aus der eigentlichen Quelle schöpfen. Derselbe bildet, wie bekannt, einen Theil, gleichsam die Einleitung des alten Lohengringedichtes und ist in der Meistersängerstrophe abgefaßt, welche man Klingsors schwarzen Ton nennt. Wenn ein Wettgesang auf der Wartburg wirklich stattgefunden hat, was, wie Vilmar richtig bemerkt, schwerlich jemals ganz wegzuläugnen ist, dann träfe er in das Geburtsjahr der hl. Elisabeth, deren feingezeichnete Gestalt Wagner mit viel Geschick in die Personengruppe des Tannhäusers auch wirklich aufgenommen hat. Das Werk wurde jedoch in Paris nicht mehr ausgeführt. Die Sehnsucht nach der deutschen Heimath, welche ihn plötzlich allgewaltig befiel, ließ ihm keine Ruhe mehr. Wohl wird hierzu die Beschäftigung mit dem Tannhäuser und die Erinnerung an das deutsche Land Thüringen beigetragen haben. Mag man urtheilen wie man will, das muß man Wagner lassen, daß er ein echter deutscher Künstler ist. Das Verdienst kann ihm nicht bestritten werden, daß er zurückschaute nach dem vergessenen ersten Lenz des deutschen Liedes, nach dem verlorenen Rheingold deutscher Dichtung. Er ist selbst der Siegfried, dem er das Waldvöglein singen läßt:

„— Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort:
o, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!"

Er fand ihn leider nicht. Sein sonst so findiger Geist war dafür nie gebildet, frühe in's Gegentheil verbildet worden. Der Hort der alten deutschen Dichtung ist das Christenthum, das wahre, echte, gläubige Christenthum. Das ahnt nun Wagner bisweilen wohl; aber er kennt es nicht, er besitzt es nicht. Es ist nur des Goldes Glanz, der sein Dichterauge besticht, nicht des Goldes Werth, den sein dichterisches Schaffen zu heben sucht. Wenn man ihm durch seine großartigen, prächtigen Schöpfungen Schritt für Schritt nachgeht, so möchte man gar oft mit dem Waldvöglein ihm selbst zusingen:

„möcht' er den Ring sich errathen,
der macht ihn zum Walter der Welt!"

Den Schatz, den er noch in seinen harten Tagen in der fremden Weltstadt sich entgegengleißen sah, wollte er aber bei besserer Zeit in der Heimath wirklich gewinnen. Während eines Sommeraufenthaltes in Teplitz vollendete er die Dichtung und begann er auch die Composition des Tannhäusers, deren Vollendung aber noch fast zwei Jahre erheischte. Nicht weil Wagner selbst nur lässig am Werke gearbeitet hätte, sondern weil seine nächsten Berufsgeschäfte ihn zu oft davon abzogen. Je näher indessen das neue Werk seiner Vollendung kam, desto reger wurde sein Schaffen. Eine fieberhafte Thätigkeit hatte sich seiner bemächtigt, erzeugt durch den Wahn, ein schneller Tod würde ihn nicht zum Abschlusse desselben kommen lassen. Ein merkwürdiger Gegensatz zu dem, was aus seinen letzten Lebenstagen erzählt wird. Als wahres Prestige schwebte ihm, so lange er am Werke schuf, der Gedanke vor, eine deutsche Originaloper zu gewinnen. Dieß war ja auch bereits sein Ziel gewesen, als er den Fliegenden Holländer in Arbeit hatte, der, wie er einem Freunde schrieb, sicher so concipirt ist, wie ihn nie und nimmer ein Franzose oder Italiener concipirt haben würde[1]. Die erste Aufführ-

[1] Daß Wagners Musik einen echt nationalen Typus hat, läßt sich gewiß nicht läugnen. Allein die feindselige Stellung, welche ins-

rung des Tannhäusers fand am 19. October 1845 im Dresdener Hoftheater statt. Sie hatte einen Succès d'estime, der kaum hätte ahnen lassen, daß dieses Werk mit am meisten beitragen würde, den Künstler populär zu machen. Wagner mußte sich sein Publikum erst bilden. Nur nach und nach erwärmte es sich für das Werk, welches zudem anfänglich nicht jenen packenden Schluß hatte, womit es sein Meister späterhin zu Ende führte. Wagner tröstete sich auf eine Weise, die einen tiefen Blick in seine Denkungsart werfen läßt. Das allmählich wachsende Interesse eines Theiles des Publikums kam ihm vor „wie die gutmüthige Theilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksale eines Wahnsinnigen". Aber seinen Schaffenstrieb, seine Überzeugung, daß er doch noch durchdringen werde, ließ er sich nicht verkürzen. Es würde uns zu weit führen, näher auf das Werk selbst einzugehen, an dem die Charakterzüge der Wagner'schen Kunst schon bedeutend hervortreten, und aus welchem besonders die Gewandtheit seines Dichters für dramatische Wirkung entschieden hervorsticht. In Bezug auf die erste Scene sind ernste moralische Bedenken gewiß begründet, wenn man auch zugeben mag, daß eine decente Inscenirung sie in knapperen Schranken zu halten vermag. Schlüpfrigkeit wurde ihr schon nach der ersten Vorstellung vorgeworfen. Minder bedeutend scheint uns der Vorwurf, der aus der Erzählung des zurückkehrenden Tannhäusers gemacht wird:

„Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,

---

besondere die Franzosen gegen dieselbe einnehmen zu müssen glaubten, erklärt sich daraus doch nicht genügend. Vielmehr hat daran der verletzende, maßlose Ton, den der Schriftsteller Wagner gegen die Franzosen anschlug, den größten Antheil. Wenn man liest, was Wagner von den Franzosen sagt, dann braucht man sich nicht zu wundern, daß diese ihm nicht besonders hold sind. Trotz alledem wird heutzutage in den Pariser Salons Wagner'sche Musik gewünscht und gesucht.

kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!"

So würde freilich ein römischer Papst nimmer sprechen. Allein der Dichter hat kaum etwas Anderes sagen wollen, als was das alte Tannhäuserlied in seiner platten Weise ihm vorgesagt hat:

„Der Papst hält einen Stecken weiß,
der war von dürrem Zweige:
‚Wenn dieser Stecken Blätter trägt,
so mag dir Gott verzeihen!'"

Das religiöse Element tritt, Parsifal ausgenommen, in keiner Oper Wagners so in den Vordergrund und überdieß mit so entschieden katholischem Gepräge, wie im Tannhäuser. Wir weisen nur hin auf das Gebet der Elisabeth, welches sich nach seiner ganzen Haltung über die unvermeidliche preghiera der italienischen und französischen Oper himmelhoch erhebt. Treffend ist vom Dichter der Ton der Pilgerlieder eingehalten. Schon ihre erste Strophe möchte sich für jedes Wallfahrtsbüchlein sehr wohl schicken:

„Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Sünders Hoffnung bist!
Gelobt sei Jungfrau, süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein!"

Ein rasch geführter, echt katholischer Zug ist endlich auch die Anrufung des Namens Maria durch Tannhäuser, um sich aus den bösen Zauberbanden der Herrin des Hörselberges zu befreien. Schon das Tannhäuserlied bringt diesen Zug:

„Frau Venus, nein, das will ich nicht,
ich mag nicht länger bleiben.
Maria, Mutter, reine Magd,
Nun hilf mir von den Weiben!"

Tieck hatte davon natürlich keine Notiz genommen. Wagner war jedoch nicht der Mann, einen so effectvollen Moment sich entgehen zu lassen, und wußte ihn zu hochdramatischer

Wirkung auszunutzen. Wie verständig aber die protestantische Kritik Dingen gegenübersteht, die aus katholischer Anschauung hervorgehen, zeigt ein damaliges Referat der Neuen Zeitschrift für Musik. Der Recensent meinte, Wagner habe in einem schwachen Augenblicke sogar den richtigen Namen der Elisabeth vergessen und des Landgrafen Nichte Maria nennen lassen. „Unwillkürlich sieht man auf den Zettel, um zu erfahren, wer diese Maria ist.“ Das ist unbedingt unwillkürlich eine drollige Bemerkung. Ein anderer dieser Herren, der „widerspruchsvolle Grässe“, wie ihn Glasenapp bei dem Leser einführt, ist besonders indignirt darüber, daß Wagner seinen Tannhäuser nicht in den Venusberg zurückführt. Er nennt die Änderung, welche Wagner mit dem Ausgange des Tannhäuserliedes vornahm, eine „frömmelnde Verballhornung der großartigen hochpoetischen Rückkehr des Tannhäuser zur Frau Venus im deutschen Volksliede“. Der Ruf: Heilige Elisabeth, bitte für mich! brachte diese Leute aus ihrem ästhetischen Gleichgewicht. Ob der „widerspruchsvolle Grässe“ auch ahnte, daß Wagners Musik zu dieser „Verballhornung“ eigentlich nichts Anderes ist, als die, wir möchten sagen, wagnerisch ungebildete Choralgesangsweise der Anrufungen aus der katholischen Lauretanischen Litanei? Wagner hat in seinen Werken noch öfter und zwar höchst geschickt solche Griffe in die kirchliche Musik gethan. Er wußte die großen Meister derselben wohl zu schätzen und zählte seiner Zeit zu den Subscribenten der „Musica divina“ von Dr. Proske. Die Perle der Compositionen Pierluigi's — das unvergleichliche Stabat mater — fand durch ihn eine von tiefem, liebevollem Eingehen in das Kunstwerk zeugende Edition [1]. In seinem „Entwurf zur Or-

[1] Wie sehr diese ergreifenden Klänge zur Trauerklage der Gottesmutter sich ihm eingeprägt hatten, verräth er selbst im „Parsifal“. Da, wo Gurnemanz den wiederkehrenden Parsifal fragt: „Weißt du denn nicht, welch heil'ger Tag heut' ist? . . . daß heute der allerheiligste Charfreitag ist?“ gibt das Orchester sein erklärendes Geleite

ganisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" weist er auf Palestrina und seine Schule als die Blüthe und Vollendung der Kirchenmusik hin und bekämpft die Instrumentalmusik in der Kirche. Ihre Einführung gilt ihm als der erste Schritt zum Verfall echten Kirchengesanges. Diese Worte sind um so bedeutsamer, als sie in einer Zeit geschrieben wurden (1848), wo noch kein Cäcilienverein der Profanirung kirchlicher Tonkunst ein Ende zu machen beschlossen hatte, und wo die Meisterwerke der Alten noch nicht wieder zu jenen Ehren gelangt waren, welche man ihnen jetzt zollt. Ihre Schätze mögen sich für R. Wagner vielleicht auch erst in Dresden erschlossen haben. Wenigstens berichtet Glasenapp, daß der dortige Chordirector Fischer, dessen interesseloser Hingabe an Wagners Sache dieser sehr viel zu danken hatte, aus besonderer Liebhaberei die Meisterwerke älterer Meister sauber zu copiren pflegte, um, wie er Wagner selbst versicherte, ein kostbares Tonwerk auf diese Weise gründlich zu studiren. Wir hätten hier einen jener zufälligen Einflüsse, welche, wie wir sahen, für unseres Künstlers Entwicklungsgang von wesentlichem Einflusse waren.

Wagner scheint überhaupt in jener Zeit stark in den Kreis religiöser Ideen gezogen worden zu sein, oder vielmehr diese in seinen Kreis gezogen zu haben. So soll, wie wenigstens dem „Berliner Tageblatt" von München aus versichert wurde,

---

mit den Anfangs-Accorden des Stabat mater Palestrina's. Nur im ersten Accorde weicht er von seinem Originale insoweit ab, daß er zum besseren Gefüge den kleinen Dreiklang eintreten läßt. Wagner hätte wohl kaum zu behaupten gewagt, durch falsches Tempo und falschen Vortrag aus ganzen Seiten der Partitur des Stabat mater einen Marsch machen zu können. Er begnügte sich, seinen Schopenhauer-Hartmann'schen Sinn zu constatiren, wenn er das „paradisi gloria" möglichst im pp ersterben und verklingen läßt. Sein Credo schließt eben:

ertrinken — versinken —
unbewußt — höchste Lust!

die Conception zum „Büßer“ schon damals entstanden sein. Angeregt jedoch durch den Stoff der Gralssage, hätte der Dichter die Brahma-Sage wieder fallen lassen. Auch mit einem Werke „Jesus von Nazareth“ trug er sich in diesen Zeiten. Es wäre, wie Glasenapp bemerkt, die Tragödie der Verneinung des Willens zum Leben, das Gedicht der entschiedensten Todessehnsucht gewesen, die er damals empfand, der Ausdruck der Faust'schen Stimmung, in der ihm der Tod erwünscht, das Leben verhaßt war. „Das Selbstopfer seines Helden gewann ihm in seiner damaligen Stimmung nur den Sinn der Verneinung der lieblosen Allgemeinheit.“ So sprechen die in der Wolle gefärbten Wagnerianer von der Erlösungsidee des Gottmenschen. Sie sprechen indessen nur dem Meister nach, der in seinem Aufsatze „Eine Mittheilung an meine Freunde“ seinen Standpunkt zu diesem dramatischen Entwurfe mit erwünschter Klarheit präcisirt. „Es reizte mich nun, die Natur Jesu, wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzuthun, daß das Selbstopfer Jesus nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber doch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging.“ Der Plan wurde nicht ausgeführt. Nach Glasenapp wurde er wegen seiner Unaufführbarkeit bei Seite gelegt. Dr. Hausegger begnügt sich mit diesem unphilosophischen Grunde nicht. Nach ihm ließ Wagner den Gedanken fallen, „da die von ihm beabsichtigte Bedeutung des Stoffes nur den modernen Zuständen gegenüber von Wirkung sein könnte“. Er entnimmt daraus, daß es den Dichter drängte, „seinem Schaffen auch

eine allgemeine, für alle Zeiten giltige Idee zu verleihen". Herr Edmund v. Hagen darf sich aber Glück wünschen, daß der Meister diese That nicht vollbracht hat. Er müßte ja ein formaler Wagner-Protestant werden. In jener geharnischten Vorrede, von deren delicater Courtoisie wir unsern Lesern schon ein Pröbchen brachten, schreibt er: „Wir protestiren gegen den Krieg, wir protestiren gegen die Thiertödtung, wir protestiren gegen das Herodias- und Magdalenenthum, wir protestiren gegen die ganze Lehre von der Sünde und Buße, wir protestiren gegen jedwede Kreuzigung." Wirklich schauten wir uns bei dieser energischen Protestation nochmals den rosafarbigen Umschlag der „Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst" genau an, ob er wirklich die Zahl 1883 trage? Es ist unläugbar so. Der arme Herr v. Hagen! Ist ihm denn die Kundry im „Parsifal" unbekannt? Sie ist doch selbst nach des Herrn v. Wolzogen Erklärung „identificirt mit der Herodias der deutschen Sage". Was aber das Magdalenenthum der wilden Reiterin des Grales anbelangt, so meinte der gewiß unverfängliche musikalische Berichterstatter der Wiener Allgemeinen Zeitung, das Misch- und Mißgeschöpf Kundry spiele „bei passender Gelegenheit ein wenig Maria Magdalena und Maria von Bethanien". Herr v. Hagen müßte also auch Kundry aus „Parsifal" hinausprotestiren. Was wäre aber Parsifal ohne Kundry? So bleibt denn dem Auctor der Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst kaum etwas Anderes übrig, als den Manen Wagners ein Sacrificio del intelletto nachzuschicken. Die Meistersinger mögen ihm dazu ihr artiges Sprüchlein singen, womit sie den Walter von Stolzing abthun. Freilich wird das einen Mann nicht stören, der uns unverfroren versichert: „Es liegt im Wesen des großen Geistes, namentlich des ästhetischen Genies, ungestört zu bleiben, während es kleine Geister nicht geniren soll, gestört zu werden."

Wir unsererseits müssen gestehen, daß es uns sehr genirt,

durch Herrn v. Hagen selbst in unserer ziemlich lebhaften Sympathie für jenes Werk des Meisters gestört worden zu sein, welchem unstreitig die vox populi die Krone zugesprochen hat. Wir meinen die Oper „Lohengrin“ — diese so geistvoll erfaßte, so sinnig und formgewandt ausgeführte, zur idealen Vollendung emporgehobene Kunstschöpfung R. Wagners. Sie hat uns immer angemuthet, wie das Scenenbild ihres ersten Actes. Gleich einer schönen blumigen Au breitet sich die Dichtung vor uns aus. Ein reicher, mächtiger Fluß zieht die Musik dahin und trägt ihr Leben und Weben hinein in die frühlingsfrische Au, über der das warme Sonnenlicht der frommgläubigen mittelalterlichen Romantik liegt. Doch: Nihil ab omni parte beatum, schreibt auch Herr Edmund v. Hagen. Kleine Geister darf es nicht geniren, gestört zu werden! Darum citirt er gewissenhaft aus Wagners „drei Operndichtungen“, was der Dichtercomponist von der Genesis seiner Dichtung zu erzählen weiß:

„Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblick der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lectüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft in mir auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrin-Mythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als ein eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtigen menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keineswegs nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt hat,

ward diese Gestalt mir immer vertrauter, und der Drang, um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens willen mich ihrer zu bemächtigen, immer stärker, so daß er zur Zeit der Vollendung meines Tannhäusers geradewegs zur heftig drängenden Noth ward, die jeden anderen Versuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieterisch von mir wies."

Also erst, nachdem der tiefere Inhalt des Kunstwerkes seinem heimathlichen Boden entfremdet, nachdem er „wagnerisch" zurechtgelegt worden, wird ihm die künstlerische Form angemessen, nicht um seiner selbst willen, sondern „um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens". Das sind Worte, welche wir bei keinem der folgenden Werke des Dichtercomponisten vergessen dürfen. Wagner verwechselt den Inhalt des Kunstwerkes mit der Tendenz des Meisters. Die kalleotechnische Conception ist ihm nicht die künstlerische Gestaltung objectiver Wahrheiten zur kunstschönen Darstellung, sondern nur das subjectivste Raisonnement, welches der objectiven Wahrheit die Form entnimmt, um sie in kunstschöner Umgestaltung zur Darstellung des eigenen inneren Verlangens zu benutzen.

Der furor divinus, welcher nach altem Spruch den Künstler zu seinem Werke drängt, ist bei Wagner nicht die Begeisterung für die Idee desselben, sondern der „starke Drang", „die heftig drängende Noth", sich dieser zu bemächtigen zur Kundgebung des eigenen inneren Verlangens.

Es erklärt sich nun auch, warum Wagner jedem seiner bedeutenderen Werke einen eigenen Commentar auf den Weg mitgab. Nicht als ob die Werke diesen brauchten. Sie sind zu viel Kunstwerke, um nicht, was jedem echten Kunstwerk eigen ist, aus sich selbst verstanden zu werden. Wagner fürchtet aber seinen eigenen Genius und schickt ihm darum einen papierenen Vorreiter voraus, welcher uns sagen soll, daß wir ja nicht über dem Kunstwerk den Meister vergessen dürften, daß wir wohl zu beherzigen hätten, wie nicht die

Idee des Werkes, sondern das innere Verlangen seines Meisters uns kundgegeben werden solle.

Es war immer ein Glück für Meister und Publikum, daß man gewöhnlich den Vorreiter reiten ließ, wohin er wollte, und nur auf den Flug des Genius achtete, der sicheren Zuges ihm folgte. So blieb dem Meister die Ehre, dem Publikum der ungetrübte Genuß.

Der Lohengrin bedurfte eines solchen Laufzettels am allerwenigsten. Wir haben bereits Gounod's Urtheil über ihn und Tannhäuser angeführt. Nicht minder ehrenvoll, aber, wie zu erwarten steht, geistreicher gefaßt, lautet dasjenige von Ambros: „Der Partitur des Tannhäuser und des Lohengrin hätte Wagner getrost beischreiben können, was jener griechische Maler seinen Gemälden beischrieb: ‚Man wird es leichter tadeln als nachahmen.‘ Mit diesen Partituren unter dem Arme mag sich Wagner seine Stelle bei jenen suchen, welche den Ehrennamen Künstler im edelsten Sinne verdienen.“ Und so ist es. Momente wie das Gebet Elsa's:

„Laß mich ihn seh'n, wie ich ihn sah,
wie ich ihn sah, sei er mir nah'!“

oder wie das Gebet vor dem Kampfe, oder wie Lohengrins Scheidegruß, sind unverwelklich schöne Blüthen dramatischer und musikalischer Kunst. Es leuchtet an solchen Stellen auch in der Melodie etwas unbeschreiblich Schönes auf. Man hat bekanntlich den Brautchor trivial gefunden. Ambros bemerkt dagegen: „Gemein und trivial wird Wagner nie. Wenn Gegner es vom Brautliede im Lohengrin doch behauptet haben, so ist es schwer, was sie dann nicht gemein finden. In Mozart, Weber und Beethoven müßten sie dann wenigstens gewaltig aufräumen, und selbst den sehr aristokratischen Gluck und den fein zierlichen Mendelssohn dürften sie nicht verschonen.“ Wagners melodische Erfindung ist, wie ebenfalls Ambros urtheilt, nicht eben reich; aber seine Melodie ist edel, ausdrucksvoll, kräftig. Im Entwicklungsgang des

Dichtercomponisten nimmt diese Oper eine hervorragende Stelle ein. Gibt es ja doch der Urtheilsfähigen genug, welche entweder im Lohengrin schlechterdings den Zenith des Wagnergestirns sehen, oder doch bedauern, daß Wagner diese glückliche Bahn verlassen hat. Freilich, Leute vom Schlage des Herrn v. Hagen werden gegen solche Lehre protestiren, als wäre sie „von der Sünde und Buße und jedweder Kreuzigung". Während der gewöhnliche Kunstverständige sein Genügen findet in dem trefflich gezeichneten, fromm zarten Frauenbilde Elsa's, spintisirt der echte Wagnerianer über den etymologischen Zusammenhang zwischen Elsa und Elsaß, Lohengrin und Lothringen, und wie Elsa-Lohengrin sich zu Elsaß-Lothringen verhalte[1]. Der Meister selbst hat es ja nicht besser gemacht. Nachdem er sein duftiges Bild geschaffen, trifft es sogleich sein eigener Mißmuth, dem es nie und nirgends wohl wird. Darum greift er zur Feder und raisonnirt so lange über Willkürliches und Unwillkürliches, Bewußtes und Unbewußtes, bis er in Elsa nur noch „die nothwendigste Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür" sieht. „Elsa hat mich zum vollständigsten Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte." Welch ein wirres Gerede! Wie einfach erscheint diese Elsa dagegen in der Dichtung selbst, wie natürlich ist die Entwicklung, die sie zur unheilvollen Frage bringt, und wiederum wie selbstverständlich die Lösung, die jene findet! Das ist Poesie! So hat sich die Sache auch der alte Dichter gedacht. Wozu den Schopenhauer-Hartmann'schen Jargon, um etwas zu erklären, was sich von selbst versteht. Soll Elsa besser sein, als Eva im Paradiese? Wagner kann wahrlich von sich selbst sagen, was er seinen Holländer singen läßt:

[1] E. v. Hagen a. a. O. S. 15, „Nachträgliche Anmerkung".

„Das Einz'ge nur, nach dem ich brenne —
ich find' es nicht, mein Heimathland! —"

Ihm vor Allem müßte Elsa singen:

„Laß zu dem Glauben dich bekehren:
es gibt ein Glück, das ohne Reu'!"

Nur noch einige Bemerkungen über Lohengrin. Der Dichter hat auch hier mit Glück den richtigen Boden gefunden. Der dramatische Aufbau des Werkes zeigt besonders im ersten Acte den großen Meister. „Man mag zusehen," sagt Ambros, „ob man, was echt dramatische Wirkung betrifft, sehr viele Seitenstücke dazu finden wird!" In der Musik tritt das Wagner'sche Element der Leitmotive nicht als neu, aber in entschieden ausgedehnterem Maße auf. Doch scheint es uns charakterisirt durch das Maßvolle und die Verständlichkeit seines Gebrauches — Eigenschaften, welche in Wagner'schen Kunstgebilden doppelt hoch anzurechnen sind. Wir haben oben nach Wagners eigenem Geständnisse berichtet, daß bei der Composition des Fliegenden Holländers um die Senta-Ballade das übrige Werk sich herumkrystallisirt, beziehungsweise aus ihr sich entwickelt habe. Ähnliches fand offenbar auch beim Lohengrin statt. Es ist die Ballade vom heiligen Gral und ihre feingewählte Weise, um welche sich die musikalische Dichtung als um ihren Kern legt und aus welcher sie sich als aus ihrem Keim entwickelt. Schon das Vorspiel zeigt, was Wagner in dieser Sache kann und will. Das Gralmotiv entschwebt erst leise und in höchsten Höhen den sanften Saiteninstrumenten, um dann in tiefere Tonlagen herabzusteigen und von den verschiedenen Blasinstrumenten nach feinster Wahl aufgenommen zu werden, bis es endlich in ganzer Macht und Pracht eines Wagner'schen Orchesters gleichsam im Erdenthal niedergestellt wird. „Die wunderbare Darniederkunft des Grals im Geleite der Engelschaar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen wählte sich der Tondichter des Lohengrin als Einleitung für sein Drama zum Gegen-

stande einer Darstellung in Tönen." So interpretirt Wagner selbst sein Tongemälde. Es bedarf der Worte jedoch nicht, es ist aus sich selbst genügend verständlich. Man vergleiche auch dazu die Stelle aus der Schluß-Scene der Oper, wo, nach dem furibunden Satze der Ortrud:

„Fahr' heim, du stolzer Helde!" —

während der scheidende Gralsritter im stummen Gebete auf die Kniee sinkt, das Gralmotiv in der Klangfülle des gesammten Orchesters plötzlich gleichsam aufleuchtet, wie wenn aus schwerer Wetternacht mit einemmal für einen Augenblick die Sonne in vollem Glanze hervortritt. Nicht weit davon findet sich eine andere Stelle, welche deutlich zeigt, wie geschickt Wagner seine musikalische Bildersprache zu wenden versteht. Wo beim Wiedererscheinen des Schwans mit leerem Nachen das längst geläufig gewordene Lohengrin-Motiv auftritt, ertönt es urplötzlich in Moll, um, in den für solche Situationen bei Wagner fast obligaten Quartsext-Accord sich ausspinnend, eine einfache und doch ergreifende Klangstütze zu bieten für Elsa's Schreckensruf:

„Entsetzlich! ha! der Schwan!"

Wir können aber unsere Charakterisirung seiner künstlerischen Entwicklungsstufe in der Lohengrin-Schöpfung nicht schließen, ohne noch auf eine andere Eigenthümlichkeit Wagner'scher Kunst aufmerksam gemacht zu haben, welche eben auch im Lohengrin deutlicher als in den früheren Werken hervortritt. Es ist dieß die Polyphonie des Tonsatzes. Die Polyphonie Wagners ist nicht die der Meister des 16. Jahrhunderts. Diese bestand in der Nachahmung der zu Grunde gelegten Melodie, jene Wagners baut mehrere, wir möchten sagen autonome Melodien übereinander, und dieß nicht bloß in den Singstimmen, sondern auch überaus großartig und wirksam im Orchester. Wir zögern aber keinen Augenblick, anzunehmen, daß die Bekanntschaft mit den Mei-

sterwerken des Palestrina-Stiles in Wagner die befruchtende Idee dazu legte. Ein Genie, wie das seine, brauchte nur einmal eine Messe Pierluigi's oder Lasso's gehört zu haben, um ihre Vortheile rasch zu erkennen und mit beispielloser Energie sich dienstbar zu machen. Herr Edmund v. Hagen schreibt: „Bei den Worten: ‚bei dem Ringe soll er mein gedenken ...' durchschauerte mich stets der Gedanke an Wagners Unsterblichkeit. Ja, fürwahr, bei dem ‚Ring der Nibelungen' wird die Menschheit Wagners gedenken, so lange es eine Menschheit gibt." Wir haben nun die Schauderprärogative eines Wagnerianers schlechterdings nicht, dachten auch, ehe wir das Glück hatten, in den augenöffnenden Paradiesapfel der Hagen'schen Schrift beißen zu dürfen, nicht einmal daran, uns bei der idealschönen Musik der Abschiedsworte Lohengrins an den Nibelungenring erinnern zu sollen; wir wissen auch nicht, ob man, so lange es eine Menschheit gibt, an Wagner überhaupt denken wird; das aber glauben wir, daß „Lohengrin" eines jener Kunstwerke ist, die ihren Reiz und ihre Kraft nie ganz verlieren werden, so lange man sie nur kennt.

Wagner hatte die Dichtung im Winter 1845—1846 geschaffen; im Sommer 1846 wurde die Composition flüchtig entworfen. Die Ausführung derselben begann er mit dem dritten Acte im September, kam aber erst im März 1847 damit zum Abschlusse. In nicht ganz vier Wochen wurde dann der erste Act und zwischen 18. Juni und 2. August der zweite Act vollendet. Auf den 28. August fällt die wirklich „weihevolle Stunde", in der das Vorspiel entstand. Die Aufführung des Lohengrin schob sich über das erste und zweite Jahr seines Daseins hinaus. Am 5. Mai 1849 mußte Wagner aus Dresden flüchten. Die Preußen nahten. Er war rother Revolutionär geworden. Er sagt, die Elsa habe es ihm so angethan.

3. Der Ausbau.

So gut und schlimm es geh',
schling' ich das Seil und singe.
Götterdämmerung. (Vorspiel.)

Gib mir, wo ich stehe! Mit dieser großartigen Archimedes-Rede will Herr Glasenapp[1] die Lage charakterisiren, in welche sich Wagner durch seine Betheiligung an der Revolution[2] gebracht hatte. Sie war wirklich keine rosige. Er hatte zwar nicht auf den Barrikaden gestanden, aber er hatte, wie Richard Pohl[3] bemerkt, die „musikalische Direction" der Revolution übernommen. Er leitete die Signale, die Sturm-

---

[1] Motto des dritten Buches: Exil in der Schweiz.

[2] Bernhard Vogl, Richard Wagner. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, Rühle & Rüttinger, 1883. S. 24. In dieser doch etwas gar nüchtern geschriebenen Wagner-Biographie findet sich ein authentischer Bericht über die Revolutions-Actionen des Maestro der Zukunftsmusik. W. Tappert theilt in seiner Wagner-Biographie eine Rede mit, die Wagner 14. Juni 1848 im Dresdener Vaterländischen Vereine hielt über das Thema: „Wie verhalten sich republikanische Verfassungen dem Königthum gegenüber?" Er muthet dem König von Sachsen darin zu, Sachsen zum Freistaate zu erklären, wofür er (Wagner) garantiren will, daß die höchste vollziehende Gewalt dem Hause Wettin erblich eigen bleiben solle. — Später scheint Wagner dem monarchischen Principe wieder geneigter geworden zu sein — im sommerlichen Königreich der Gnade. Anders freilich denkt Herr Henry Perl, der „geistvolle" Verfasser blühendster Mosaikbilder aus Wagners letzten Lebenstagen. Er erzählt, daß der Dichter-componist ein reges Interesse für einen großen Pelzrock gehabt habe, den er in einem Extraschranke wohl verwahrte. „Dahin begab er sich nun Tag für Tag in den ersten Morgenstunden und holte eigenhändig den Pelz heraus, ein Act, den man geradezu als demokratisch bezeichnen muß, wie denn überhaupt der alte Freigeist bei aller Vornehmheit Wagner unausrottbar im Blute steckte." — Da haben wir's!

[3] Sammlung musikalischer Vorträge, Nr. 53/54. Richard Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883.

glocken; er organisirte den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an. Schon in Chemnitz wäre er dabei nahezu abgefangen worden, und als die Preußen den Dresdener Maitagen einen raschen Garaus machten, blieb dem königlichen Kapellmeister nichts Anderes übrig, als rasch Fersengeld zu geben, wenn er nicht mit Heubner und Röckel und anderen Freunden in's Zuchthaus zu Waldheim wandern wollte. Selbstverständlich war er in seiner Stellung schlechterdings unmöglich geworden. Er wußte sich in seiner Art zu trösten. „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren; als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art." [1] — In Weimar traf er mit Liszt zusammen. Jetzt sah er in ihm nicht mehr „den Sklaven des abgeschmacktesten Publikums", des Publikums der Virtuosen, über den er einst das fade Wort ergehen ließ: „Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel spielen!" Franz Liszt hatte seinen Tannhäuser aufgeführt, und Wagner war glücklich, sein Werk unter solcher Leitung selbst zu hören. Jetzt meinte er: „Liszt ist mein zweites Ich!" — Doch war für den steckbrieflich verfolgten Musiker in Weimar offenbar kein Halt, so sehr sich Liszt seiner annahm. Er mußte weiter nach Paris, wo er jedoch nicht lange weilte. „Der gastliche Freistaat, der so manchem Verbannten ein dauerndes oder vor-

---

[1] Von der Fessel der Dankbarkeit gegen das Königshaus muß Wagner nicht stark „gebunden" gewesen sein. Ebenso ist es zum mindesten nicht sehr zart, wenn die verschiedenen Wagner-Biographen dem sächsischen Königshause und dem sächsischen Adel es sehr verargen, daß sie sich nur zaudernd der Wagner-Bewegung anschlossen.

übergehendes Asyl und einen angemessenen Wirkungskreis dargeboten, gewährte auch Wagner für lange Jahre eine friedliche Heimath." [1] Zürich gab ihm, wo er stehe. — Er war aber hilflos in die Verbannung gegangen, und es begannen deßhalb für ihn wieder schwerere Zeiten, welche bisweilen der Noth früherer Jahre nichts nachgaben. Der Schlag, der ihn getroffen hatte, schien zunächst seine künstlerische Schaffenskraft gelähmt zu haben. „Unterdessen," sagt Pohl, „saß R. Wagner als Flüchtling in Zürich — einsam, oft an Allem verzweifelnd — und griff zur Feder des Schriftstellers, um seinem Herzen Luft zu machen."

Bisher hatte Wagner die literarische Thätigkeit nur als Nebensache behandelt, jetzt wollte er sie ex professo treiben. Der Dichter mußte dem Kunstphilosophen weichen. Der Endzweck seiner schriftstellerischen Thätigkeit im größeren Umfange blieb aber derselbe: die Welt mußte wissen, was er dachte, und sie mußte denken lernen, wie er dachte. „Nicht Eitel-

---

[1] Glasenapp, I. S. 278. — Ende August 1858 siedelte er nach Venedig über, kehrte aber schon März 1859 in die Schweiz zurück (nach Luzern). Im September 1859 ging er wieder nach Paris, wo er nun „ein tiefzerstreuendes Lebensjahr" zubrachte. Im März 1860 führte die große Oper auf kaiserlichen Befehl seinen „Tannhäuser" auf. Die Pariser benahmen sich jedoch der deutschen Zukunftsmusik gegenüber so oppositionslustig, daß es bei den Vorstellungen zu förmlichen Skandalscenen kam, welche jedenfalls in der Geschichte des genannten Kunstinstituts ihres Gleichen kaum haben dürften. Wagner zog sein Werk zurück und nannte die Pariser ein Schneidervolk. Eine französische Wagner-Literatin hat in neuester Zeit den wahren Grund der Antipathie ihrer Landsleute gegen die Wagner'schen Opern glücklich entdeckt. Sie schreibt: „Was ich so lange für gewöhnlichen und unvermeidlichen Widerstand gehalten habe, für instinctiven Haß, welchem Geistesneuerer in jedem Lande zuerst begegnen, ist, fürchte ich, in Frankreich mehr als das. Unser so lebhafter, leichter, so zur Spottsucht geneigter Geist beraubt uns dieser so unerläßlichen Fähigkeit zum Verständniß von Meisterwerken: der Naivität." So schreibt 1883 Judith Gautier, des jungen Siegfried Taufpathin.

keit," sagt er selbst, „sondern ein unabweisbares Bedürfniß hat mich — für kurze Zeit — zum Schriftsteller gemacht." Wir sehen, Wagner ist die lebendige Philosophie vom blinden Willen und vom Unbewußten. In verhältnißmäßig kurzem Zeitraume (1849—1851) ließ er rasch nacheinander die drei wichtigsten seiner literarischen Erzeugnisse erscheinen: „Kunst und Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850) und „Oper und Drama" (1851). Das erste, worin der Revolutionär Wagner sich Luft macht, haben wir theilweise schon früher besprochen. Sehr belehrend über den Einfluß, den die ändernde Zeit hervorzubringen vermag, müßte ein kleiner Vergleich sein von „Kunst und Revolution" (1849) mit einer späteren Schrift des Kunstphilosophen: „Deutsche Kunst und deutsche Politik", welche nach dem Siegesjahre 1866 verfaßt ist [1] und, nach der Versicherung des Herrn Glasenapp, „den Meister nur scheinbar über das Gebiet der Kunst hinausführt". Allerdings versichert der Autor: „Wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch conservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht, sondern für jede unserer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutschen Geistes gestützt." Das klingt aber jedenfalls schon anders, als S. 18 von „Kunst und Revolution", wo wir lesen: „Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die Kirche offenkundig sich nur noch als sinnlich wahrnehmbarer weltlicher Despotismus und in Verbindung mit dem durch sie

[1] Der ganze Aufsatz war ursprünglich — um mit Glasenapp zu reden — in der irrig gewählten Umgebung eines Zeitungs-Feuilletons an die Öffentlichkeit getreten, aber schon Ostern 1868 bei J. J. Weber in Leipzig als besondere Broschüre erschienen. Herr Glasenapp hatte offenbar einen sehr schwachen Moment, wenn er bei seinem Heros, um nicht zu sagen — seinem Gotte, noch die Möglichkeit einer irrigen Wahl der Umgebung eingesteht. Quandoque bonus dormitat Homerus.

geheiligten, nicht minder sinnlich wahrnehmbaren weltlichen Herrscher-Absolutismus kundgab, sollte die sogenannte Wiedergeburt der Künste vor sich gehen", oder S. 40: „Die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben", oder S. 44: „Aus ihrem Zustande civilisirter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen socialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit." — „Im sommerlichen Königreich der Gnade" mußten allerdings andere Ideen zur Reife gestellt werden. Übrigens ist der Grundgedanke sich gleich geblieben: ein Theater im Sinne und im Geiste der altgriechischen Kunst vermag allein die Kunst zunächst und durch diese das Glück der Menschheit aufzurichten. „Die Kunst und ihre Institute," heißt es in „Kunst und Revolution", „können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeinde-Institutionen werden."[1] Ähnlich lautet seine Ansicht in „Deutsche Kunst und deutsche Politik", wo alle Hoffnung für eine deutsche Bildung von der Entscheidung abhängig gemacht wird, ob in dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten Leben ein Theater erstehe, welches dem innersten Motiv seiner Cultur in der Weise entspräche, wie das Theater der alten Griechen dem griechischen Geiste entsprach. — Um zu solcher Würde zu gelangen, bedurfte die Kunst indessen anno 1870

---

[1] S. 59. Kurz zuvor lesen wir: „Ist dann die menschliche Gesellschaft dereinst so menschlich schön und edel entwickelt, wie wir es allerdings durch die Wirksamkeit unserer Kunst allein nicht erreichen werden, wie wir es aber im Verein mit den unausbleiblich bevorstehenden großen socialen Revolutionen hoffen dürfen und erstreben müssen, so werden die theatralischen Vorstellungen auch die ersten gemeinsamen Unternehmungen sein" u. s. w.

höherer Schultern, als jener der socialen Bewegung von 1848. Denn:

„So heißt das Lied
vom Siegefried,
von deutscher Heeresthat gedichtet:
Der Kaiser naht: in Frieden sei gerichtet!“

Auf die Wagner'schen Dogmen von einem Christus, dessen Werk vom großen Bruderbunde durch Apollo erst das Siegel der Stärke und Schönheit empfangen muß, und auf den Wagner'schen Haß gegen die Kirche, die er nur als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin zu bezeichnen beliebt, haben wir schon früher hingewiesen. Blinder Haß kann es doch nur sein, der einen Mann wie R. Wagner vom Geiste des christlichen Ritterthums und seiner Poesie buchstäblich schreiben läßt: „Eben deßhalb ward das wirkliche Leben aus einer ursprünglich edlen, durchaus nicht anmuthlosen Volkssitte zu einem unfläthigen und lasterhaften, weil es nicht aus sich heraus, aus der Freude aus sich und seinem sinnlichen Gebahren den Kunsttrieb nähren durfte, sondern für alle geistige Thätigkeit auf das Christenthum angewiesen war, welches von vornherein alle Lebensfreude verwies und als verdammlich darstellte. . . .“ [1] Und von der sogenannten Renaissance heißt es: „Daß man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in himmlischer Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser himmlischen Schönheit vor die Augen stellte, dieß war die vollkommene Verneinung des Christenthums selbst: und daß die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen selbst hervorgenommen werden mußte, das war die schmachvollste Demüthigung des Christenthums. Nichtsdestoweniger aber eignete sich die Kirche diesen neuerwachten Kunsttrieb zu, verschmähte es somit nicht, sich mit den fremden Federn des Heidenthums zu schmücken und sich

[1] Die Kunst und die Revolution, S. 18.

als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin hinzustellen." [1] Der Leser mußte uns diese längeren wörtlichen Anführungen schon zu gute halten. Sie sollten ihm deutlich zeigen, was der Baumeister und Bauherr des Kunstwerkes der Zukunft von Christus, Christenthum und Kirche einst sich für Gedanken gemacht hatte. Sie sollten eine, wenn auch spärliche, so doch authentische Exegese sein zur Wagner'schen professio fidei: lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerk, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott! [2] — Soll uns dem gegenüber vielleicht trösten, daß Wagner zwanzig Jahre später, einzig nur gestützt auf den Charakter des deutschen Geistes, den Toleranten spielen will? Oder soll es uns vielleicht gar versöhnen, wenn er, wiederum zehn Jahre später, das Heiligste unseres Glaubens und unseres Cultes auf die Bühne stellt, damit die „musikalischen Berichterstatter" der großen Judenblätter im volltönigen Judenjargon von den „der Erlösung der Menschheit gewidmeten Hundstagen" der Parsifal-Vorstellungen zu Bayreuth erzählen können und zu versichern vermögen: „Wir, die keinen Wunderglauben besitzen, treten beiseite an den Wegesrand und sind höflich oder klug genug, unsere Kopfbedeckung abzunehmen. Dann setzen wir den Hut wieder auf und geben unseren Gedanken Audienz, die wahrlich nicht die freundlichsten sind." [3]

„Das Kunstwerk der Zukunft" ist dem Philosophen Ludwig Feuerbach gewidmet, der gerade damals den Höhepunkt seiner rapid gestiegenen Popularität erreicht hatte. Mit dem „Drange und der tiefgefühlten Verpflichtung", für die ihm aus Feuerbachs Schriften „gewordene Herzensstärkung" seinen Dank zu bezeigen, wird diese Widmung gehörig moti-

[1] Die Kunst und die Revolution, S. 19.

[2] Die Kunst und die Revolution, S. 10.

[3] Vgl. den Bericht der „Wiener Allgem. Ztg." über die Parsifal-Aufführung von 1882.

virt[1]. Auch verschmäht der Künstler nicht, „zur Widmung" dem Philosophen sein ganzes Herz auszuschütten. Er mag damit bei diesem das hinreichendste Verständniß gefunden haben, da derselbe schon in seinen „Vorlesungen über das Wesen der Religion" (1848) sich unverfroren als entschiedenen Anhänger des Egoismus bekannt hatte, dem das am höchsten stehe, was der Selbsterhaltungstrieb und der eigene Nutzen fordert.

---

[1] „Niemand als Ihnen, verehrter Herr! kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigenthum Ihnen wieder zurückgegeben! — ..... Mögen aber auch Sie, verehrter Herr! es mir nicht verübeln, wenn ich durch diese Zueignung Ihren Namen zu einer Arbeit herbeiziehe, die zwar dem Eindrucke Ihrer Schriften auf mich mit ihr Dasein verdankt ...." — Feuerbach war erst Anhänger der Hegel'schen Philosophie gewesen, hatte ihr aber 1839 einen Scheidebrief (Zur Kritik der Hegel'schen Philosophie) geschrieben und sich dem Naturalismus und Materialismus zugewendet. Ob es seine Werke im Allgemeinen oder etwa das namensverwandte: „Grundsätze der Philosophie der Zukunft", allein gewesen, wodurch Wagners „Herz gestärkt wurde", sagt der Musiker dem Philosophen nicht näher. Man braucht jedoch sich über diese philosophischen Studien des Zukunftsmusikers nicht besonders zu wundern; denn Feuerbach hatte selbst in der Frauenwelt einen ausgedehnten Leserkreis gefunden. Wenige Schriftsteller haben zur Untergrabung jedweden positiven Glaubens so viel beigetragen, wie er. Im Glauben liegt ihm das böse Princip. Die Religion entmenscht und macht bornirt. Das Zulässige der christlichen Sacramentenlehre führt sich dahin zurück, daß Wasserbad, Essen und Trinken göttliche Dinge sind (Parsifal!). Die Fortdauer des Menschen besteht einzig in der geschichtlichen Erinnerung u. s. w. Wagner scheint diese letztere Anschauung auch auf die Thiere ausgedehnt zu haben, da er seinem „liebsten" Hunde auf dessen Grab im Wahnfried schrieb: „Hier ruht Ruß und wartet." — Späterhin verließ Wagner die Philosophie Feuerbachs, um an Schopenhauer sein Herz zu stärken. Ein salto mortale war zum Glück hierzu nicht nothwendig, da die Feindschaft gegen das Christenthum eine recht praktikable Brücke abgeben konnte. — Ludwig Feuerbachs Bruder, Friedrich, der selbst von sich gesagt hat, er predige, was jener lehrte, schrieb ebenfalls Zukunftswerke: „Die Religion der Zukunft" (1843) und „Die Kirche der Zukunft (1847).

— „In seinem Fundamentalwerke ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘,“ so beginnt R. Pohl die Besprechung dieser Schrift, „geht Wagner von dem Satze aus: ‚Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält sich die Kunst zum Menschen.‘“ — Herr E. v. Hagen geräth über diesen Anfang in eine seiner gewöhnlichen Ekstasen - und ruft hochbegeistert aus: „Das ist ein abstrakter, eines Denkers würdiger Anfang!“ Wir möchten lieber sagen: Das ist ein eines Wagner würdiger Anfang! Denn der Satz ist entweder ein purer nonsens, oder er ist der Ausdruck eines perfect Feuerbach'schen Egoismus. Der Mensch verhält sich nämlich zur Natur als ihr Herr und Endzweck. Dieß sagt nicht bloß die Lehre der christlichen Religion, sondern dieß fordert auch die Vernunft des „sanften“ Philosophen, wenn sie überhaupt nur noch normal thätig ist. Aus dem Wagner'schen Satze folgt also einfachhin, daß die Kunst die Herrin des Menschen sei. Das ist jedoch offenbar widersinnig, und es konnte sich nur ausbilden im Sinne eines Alles vergewaltigenden, Alles dressirenden, Alles ausnützenden Mannes, wie R. Wagner es war. Die Cultur des Kunstwerkes der Zukunft würde in der Tyrannei der Künstler gipfeln. Allerdings stehen wir da jedenfalls schon auf der Schwelle dieser goldenen Zeit; denn die geradezu erschrecklichen Summen, in welchen sich die modernsten Künstlerprätentionen bewegen, finden ihr Princip ganz gut und treffend in dem Satze ausgesprochen: Der Mensch ist für die Kunst, was die Natur für den Menschen.

Wagner theilte seine Schrift in fünf Abschnitte ein: 1. Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen. 2. Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst. 3. Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen. 4. Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft. 5. Die Künstler der Zukunft. Wir wollen bei dem vierten Abschnitte etwas verweilen [1] und seinen Inhalt in wenigen Sätzen

[1] Die Lectüre der Wagner'schen Schriften hat in sich etwas un=

zu skizziren versuchen. Als die eigentliche These des ganzen vierten Abschnittes werden nach einigen etwas confusen Bemerkungen über die Stellung der modernen Kunst zum öffentlichen Leben u. s. w. folgende Sätze aufgestellt: „Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwirken vollkommen genügen. . . . . . . Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt. Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.“ [1] Beurtheilen wir nun zunächst die aufgestellten Sätze einzeln für sich.

1. Richtig ist der erste Satz in dem Sinne, daß an und für sich der Kunstgenuß des Menschen da am höchsten sein muß, wo sich die verschiedenen Künste zur Hervorbringung eines Kunstwerkes in möglichst vollkommener Weise

gemein Ermüdendes. Der Grund davon liegt nur theilweise in der Darstellungsart; der größte Theil davon entfällt vielmehr auf den Gedankengang selbst, welcher nichts weniger als durchsichtig und folgerichtig erscheint. Bisweilen muthet es Einen an, als müßte man mit dem alten Gurnemanz und dem jungen Parsifal dem Gralsdome zutrampeln. „Sie scheinen zu schreiten.“ Mancher geniale Gedanke blitzt rechts und links dieser verworrenen Wege auf; aber auch manches, gelinde gesagt, Barocke muß man mit in den Kauf nehmen. So Sätze, wie S. 11: „Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden“, oder: „Nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher (sic!) unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr“ u. s. w. Damals hatte sich der Demokrat jedenfalls noch nicht exclusiv in den famosen Pelzrock des Herrn Perl vergegenständlicht.

[1] Kunstwerk der Zukunft, S. 186.

vereinigen. Falsch ist, daß der Kunstgenuß, der aus den Werken der einzelnen Künste für sich resultirt, kein (relativ) vollkommenes Genügen zu erzeugen vermöge, also nicht die Befriedigung gewähren könne, welche dem Kunstwerke als Wirkung wesentlich eigen ist. Denn diese Befriedigung wird erfolgen, so oft eine Wahrheit in künstlerisch formschöne Darstellung eingekleidet wird. Das aber vermögen auch die einzelnen Künste, jede für sich in ihrer Art. Übrigens übersieht hier Wagner die eigentliche Grundfrage der ganzen Erörterung. Es handelt sich nämlich doch allererst darum, ob eine solche Vereinigung der verschiedenen Künste zu gemeinsamer Thätigkeit schlechterdings möglich sei. Wagner setzt diese Möglichkeit einfach voraus und weist, als hätte er die Regie einer seiner Opern zu besorgen, jeglicher Kunst genau an, wie weit sie zu gehen und wo sie zu stehen habe. Eine Vereinigung der Künste, wie sie Wagner in seinem Kunstwerke der Zukunft ausgeklügelt hat, scheitert immer an der Begrenzung, welche nothwendig für jede Einzelkunst durch das Zusammenwirken mit den andern erfolgen muß. Wagner gibt dafür selbst den besten Beweis, wenn er das ganze Feld der Malerei auf die Landschaftsmalerei, resp. auf die Coulissenmalerei beschränkt.

2. Richtig ist im Allgemeinen, daß die Oper — denn diese ist offenbar unter dem „Drama nach seiner möglichen Fülle" gemeint — eine Kunstart bildet, welche ihr Dasein und ihre Vollkommenheit wesentlich in die Vereinigung der verschiedenen Künste setzt. Allein gänzlich verfehlt ist die Voraussetzung, daß das Drama für sich, das heißt ohne Musik, nach seiner möglichen Fülle nicht könne vorhanden sein, also die ihm eigene Vollkommenheit nicht zu erreichen vermöge. Eine der ihr möglichen Vollkommenheiten kann die dramatische Kunst ohne Musik nicht erreichen, nämlich die der Oper oder des musikalischen Dramas. Daraus folgt aber gar nicht, daß sie ihre Vollkommenheit gar nicht erreicht,

wenn sie nicht zur Oper wird. Wenn Wagner es vermocht hätte, mit vorurtheilsfreiem Auge seine eigenen musikalischen Dramen zu betrachten, so hätte er überdieß auch sehen müssen, daß die dramatische Dichtung von ihrem Vollgewicht wenigstens so viel ablassen muß, als sie von der Musik an fremdem Gewicht empfängt. Dagegen stellt er sich hin, wie Wotan vor seine Götterburg, und ruft in die Vergangenheit wie in die Zukunft alles menschlichen Kunstschaffens:

„Vollendet ist das ewige Werk:
prunkvoll prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
stark und schön
steht er zur Schau;
herrlicher, herrlicher Bau!“ [1]

Nehmen wir nun der langen Rede kurzen Sinn, so summirt sich das gesammte Raisonnement unseres Kunstphilosophen auf Folgendes: Dasjenige Kunstwerk ist das vollkommenste, in welchem jede Kunstart in möglichster Vollkommenheit sich wirksam zeigt; nun aber tritt dieses ein im musikalischen Drama nach dem Sinne des Kunstwerkes der Zukunft. Also ist in diesem das vollendetste, vollkommenste Kunstwerk gegeben.

Nach allem Gesagten können wir den brillanten Obersatz doch nicht anders abfertigen, als mit den Worten des ungeschlachten Riesen Fafner: „Mit nichten, Freund!“ Eine unbedingt höchste Entfaltung der einzelnen Künste im Gesammtwirken findet ihre Schranken an den jeder einzelnen Kunst eigenen natürlichen Grenzen. Den Untersatz wollen wir uns aber dennoch vom Meister beweisen lassen; denn vielleicht zwingt uns die erwiesene vollendete Thatsache, unser eigenes Raisonnement zu revidiren.

---

[1] Rheingold, 2. Scene.

Ein Philosoph vom Schlage R. Wagners läßt sich seine Argumente nicht sauer werden. Das Genie weiß sich zu helfen, dafür ist es Genie. Wagner tritt seinen Beweis, wie man in der Schule sagt, per partes an. Zuerst kommt die Architektur an die Reihe. „Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Umgebung nothwendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Nothwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama.“[1] Es wird in der That schwer, solchen Anmaßungen literarischen Dünkels und Wahnwitzes gegenüber den gerechten Unmuth zu bemeistern. Haben denn für R. Wagner und die gesammte Sippe seiner Nachbeter und Lobhudler der Tempelbau der antiken Culturvölker, der Kirchenbau des ganzen Mittelalters gar kein Dasein gehabt? Sind die Thatsachen der Kunstgeschichte für Meister und Hüttenjungen des Kunstwerkes der Zukunft unbekannte, nichtswerthe, der Erinnerung unwürdige Dinge? Anders spricht da der bedeutende Kunsthistoriker Karl Schnaase. Er meint: „Erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architektonische Kunst.“[2] Ebenso Vischer: „Im Tempel ist der Bauzweck erst wirklich und ganz zum absoluten geworden; die Architektur hat die Aufgabe erhalten, das absolute Haus herzustellen[3]. . . . — Nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur

---

[1] Kunstwerk der Zukunft, S. 187. — Wagner fährt weiter fort: „Im gewöhnlichen Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus! Im Luxusgebäude hat er einem unnöthigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkürlich, unproductiv, unschön.“ — Und „Wahnfried“? oder ist „Wahnfried“ unschön?

[2] Geschichte der bildenden Künste, Bd. I. S. 33 (2. Aufl.).

[3] Ästhetik, 3. Theil, 2. Abschnitt. Bd. III. S. 186.

reinen Kunst; allen anderen Bauten wird nur durch Rückstrahlung des künstlerischen Schwunges, den der absolute Zweck im Tempel hervorruft, der Stempel aufgedrückt, der ihnen die höhere ästhetische Form verleiht. . . ."[1]

Nicht besser verfährt R. Wagner mit der Malerei. Für ihn ist es ausgemacht, daß auch sie im Kunstwerke der Zukunft ihre Vollendung findet, und zwar als Landschaftsmalerei, wie er die Decorationsmalerei der Bühne zu nennen beliebt. Ganz abgesehen davon, daß auch diese selbst auf der Bühne einer ihrer bedeutendsten Thätigkeiten zum guten Theil sich begeben muß[2], ist es doch eine großartige Unverfrorenheit, die höchste Leistung der malenden Kunst, die Historienmalerei, einfach vor die Thüre zu setzen, die Malerei als einen leibhaftigen Torso zu betrachten, um der Bühnenlandschaftsmalerei die oberste Stelle zu verschaffen. — Den höchsten Grad ihrer Leistung erreicht aber die Wagner'sche Logik und Kunstwissenschaft, wenn „auf die Bühne des Architekten und Malers tritt der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur". „Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zum bewußten, künstlerischen Leben." Wenn der Darsteller des Parsifal als reiner Thor sich stumm und dumm in den Gralsdom hineinpostirt und die Tempeleisen sich nach Herzenslust begafft; wenn er beim „stärksten Klagerufe des Amfortas" nur „eine heftige Bewegung nach dem Herzen macht, welches er krampfhaft eine Zeitlang gefaßt hält" — was übrigens auch ein physiologisches Kunststückchen

---

[1] A. a. O. Bd. III. S. 253.

[2] Sie muß nämlich die Lichteffecte den Beleuchtungskünsten der Bühne überlassen und sich darauf beschränken, für diese empfänglich zu machen. Gerade dadurch verzichtet sie aber auf eine Kunstleistung ersten Ranges.

sein mag —: dann müssen die Pheidias, Michelangelos und Thorwaldsen sich beugen vor dem plastischen Künstler des Zukunftskunstwerkes, in welchem die Täuschung ihrer Kunst zur Wahrheit wird und in welchem der bildende Künstler selbst aufgeht. Wahrlich, im „griesigen" Gurnemanz hat Wagner seinen eigenen Prätensionen gegenüber den richtigen Ton gefunden. Der alte Tempeleisen nimmt den herzkrämpfigen Zukunftskünstler einfach beim Schopf und wirft ihn zum Tempel hinaus mit dem guten Rathe:

„suche dir, Gänser, die Gans!"

Aber auch der darstellende Künstler — der Tänzer und Mimiker — ist für sich nicht vollständig das, was er sein kann; denn er hat einen Mund zum Reden, wenn er etwas zu sagen weiß. „Wo sein Vermögen endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum Dichter und, um Dichter zu sein, zum Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber eines und dasselbe, nichts Anderes, als darstellender, künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängnißkraft mittheilt."[1] Allerdings, um hierher dem Gründer des Kunstwerkes der Zukunft folgen zu können, muß man schon zuerst zu „Grundsätzen der Philosophie der Zukunft" greifen; denn mit jenen des alten gesunden Menschenverstandes ist es unmöglich, durch das ganze Durcheinander sich hindurchzuarbeiten, da er Einem schlechterdings stille steht. An diese Katastrophe scheint Wagner selbst zu appelliren, wenn er trotz Allem am Ende doch behauptet: „Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Kunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm

[1] Kunstwerk der Zukunft, S. 196.

erst wird sie zur vollen Geltung gelangen." Und um jedes Bedenken vollends abzubrechen, wird in langem Excurse gezeigt, daß namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigenthümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten könne. Sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Empfindungen anregen, wie nicht minder den Athem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen. Wie diese letztere Verheißung in der Zukunftsmusik buchstäblich sich erfüllt habe, beweist augenscheinlich das Textbuch von „Tristan und Isolde", in dem die Dichtung gewiß langathmig genug dasteht. — Daß Wagner seinem Orchester eine grandiose Leistungsfähigkeit zu geben verstand, das wird ihm Niemand bestreiten. Allein was er in dasselbe hineinschreibt, das ist doch zu maßlos, um noch als etwas Anderes denn als reinster Wortschwall gelten zu können. „Es erweitert das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag."[1] Es zieht sich durch die ganze Schrift ein eigenthümlich unklares Wesen hindurch, welches besonders hervorgeht aus dem beständigen Verwechseln und Auswechseln der Begriffe: künstlerischer Mensch, Künstler und Darsteller. Bald ist es der eigentlich producirende, bald nur der reproducirende Künstler. Dann erscheint der Letztere wiederum als die Hauptperson, was doch eine Ungeheuerlichkeit ist. Ein Satz wie der folgende: „Der Dichter aber

[1] Kunstwerk der Zukunft, S. 199.

wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers"[1], kann sich überhaupt nur in der Wagner-Literatur finden und wird höchstens nur noch übertroffen von dem als bloßer Musikus blasenden Freiheitstrompeter des Herrn v. Hagen. Gerade dieser Herr sagt in seinen „Zwei Kleinigkeiten", daß, wer Wagners Labsal verstehen lernen wolle, stets auf das Ganze, auf den Zusammenhang und die Einheit sehen müsse. Das hatten wir nun allerdings versucht; allein von dem Labsal haben wir noch wenig verspürt. Es wird in der That schwer, zu sagen, was denn eigentlich das Kunstwerk der Zukunft sei. Alles in Allem kommt das Ganze darauf hinaus, daß Wagner unter seinem musikalischen Drama sich eine in Musik gesetzte dramatische Dichtung denkt, in welcher sich alle betheiligten Künste zu einem sachlichen, möglichst hohen und vollkommenen Ausdruck der Ideen vereinigen. Damit ist aber die Idee Wagners vom Kunstwerk der Zukunft noch lange nicht erschöpft, sondern nur dessen innere Bestimmung gegeben — die höchstmögliche Vollendung. Nicht minder hoch ist ihm aber dessen äußerer Zweck. Es soll das große Culturmittel, um nicht zu sagen das große Beseligungsmittel, der Menschheit werden. In diesem Sinne tritt es die Erbschaft an von „Kunst und Revolution". Es realisirt die dort niedergelegten Ideen. Die Revolution für die Kunst entfernt die Hindernisse, ebnet das Terrain. Das Kunstwerk der Zukunft baut den Nationaltempel der neuen Fortuna. Oper und Drama ordnet dann den Cult. Das Theater mit seinem Zukunftsmusikdrama soll die nationale Cultstätte — und zwar im umfassendsten Sinne dieses Wortes — des neuen, der Revolution entwachsenen starken und schönen Menschen werden. Diese Idee verwirklicht zu schauen, war die Glückssonne der Festspiele von Bayreuth im sommerlichen Reich der königlichen

---

[1] A. a. O. S. 197.

Gnade. Anfangs dem Christenthum[1] schroff entgegengesetzt, scheint sie sich allmählich in einer versöhnenden Weise modificirt zu haben.

Als Frucht der weiteren schriftstellerischen Thätigkeit ließ Wagner im Jahre 1851 sein Werk „Oper und Drama“ erscheinen, das quantitativ und qualitativ bedeutendste von allen. Es allein erheischte auch eine zweite Auflage, welche 1869 ausgegeben und dem als entschiedensten Vertreter des deutschen Föderalismus bekannten Publicisten Constantin Frantz „freundschaftlichst gewidmet“ wurde. Was der Verfasser in seiner widmenden Vorrede von seinem Werke sagt, ist nichts weniger als empfehlend dafür. Er nennt es selbst ein sonderbares Buch, das er der Vergessenheit übergeben wollte, und das von Neuem durchzulesen seit seinem Erscheinen er einen großen Widerwillen empfunden habe. Er erklärt es auch für eine Arbeit, „welche ihrer Natur nach eigentlich für gar kein Publikum bestimmt sein konnte“[2]. —

[1] Diese leidenschaftliche Abneigung besonders gegen die katholische Kirche verleitete Wagner zu den bizarrsten Behauptungen, wie z. B. S. 132 und noch mehr S. 178, wo Folgendes zu lesen ist: „Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht und endlich die Natur so weit der Erkenntniß erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifelhaft erwiesen ist.“ Das ist jedenfalls „Zukunftsgeschichte“, „Zukunftsphysik“ u. s. w. Was die letzte Behauptung vom unzweifelhaft erwiesenen Zusammenhang aller sich kundgebenden Erscheinungen betrifft, so spricht sich der hochgelehrte Auctor der „Lehre von den Ton-Empfindungen“, H. v. Helmholtz, bescheidener und zurückhaltender aus, als der Musikus Wagner.

[2] In diesem Vorworte spricht Wagner auch über die aus der Aufschrift des dritten Theiles: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“, abgeleitete Benennung: „Zukunftsmusik“. Er ist darüber gar nicht in dem Grade alterirt, wie es die Wagnerianer zu sein

Die Wagnerianer sind von jeher über diese Manie des Meisters in still resignirte Verzweiflung gerathen. Herr Glasenapp nennt es eine eigenthümliche Selbstkritik des Autors, die er über die bereits besprochenen früheren Kunstschriften nicht mit denselben stricten Worten gefällt habe — „vielleicht nur, weil ihm dazu die besondere Gelegenheit fehlte" [1]. Nur Herr Edmund von Hagen verliert das Gleichgewicht keinen Augenblick. „Neidlich" sich zu helfen wissend, holt er mächtig aus zu einem „freislichen" Hieb auf die große Trommel seiner unverwüstlichen Begeisterung und beginnt die „Aphorismen über R. Wagner": „R. Wagner's Schrift ‚Oper und Drama', welche in der Gegenwart meistens verkannt wird, und in diesem Jahrhunderte auch wohl kaum in ihrer ganzen Tragweite übersehen werden kann, wird für die spätern Zeiten ein Canon der Kunst sein.... Richard Wagner, dieser Allgewaltige, ist Sophokles und Platon, Shakespeare und Bacon, Schiller und Kant, Göthe und Schopenhauer in einer einzigen weltüberragenden Person. Ein solcher Geist redet dieses heilige Canon-Buch zu uns, dieser Riesen-Eck- und Markstein aller Zeiten, ehrwürdige Weisheit." Daß in einer Schrift über musikalische und dramatische Kunst ein Genie, wie es R. Wagner eigen war, eine lange Reihe geistvoller, treffender und fruchtbarer Ideen zu Tage fördern werde, versteht sich von selbst. Daß dem Opus auch die rauhen Züge des Meisters nicht erspart blieben, gesteht er selbst ein [2]. Nicht minder willig

pflegen, bei welchen der Erfinder dieses Ausdruckes, der als Kunstkritiker anerkanntermaßen sehr tüchtige Professor Ludwig Bischoff, es gründlich verdorben hat. Wagner selbst ließ 1861 den offenen Brief an Fr. Villot, welchen er einer französischen Übersetzung von vier seiner Operntexte vorangesetzt hatte, unter dem Titel „Zukunftsmusik" erscheinen, und als „Zukunftsmusik" paradirt er auch im siebenten Bande der gesammelten Werke.

[1] Bd. I. S. 308.

[2] Vorwort zur zweiten Auflage, S. IX.

gibt er die Schwierigkeiten desselben und seiner Darstellungsweise zu [1]. Für ein Canon-Buch hielt er es selbst nicht. Es sollte nur „eine eingehende Behandlung des Problems der Oper und des Dramas" sein [2]. Daß er bei seinem Buche die reformirende That der Zukunft im Auge hatte, ist unzweifelhaft sicher; daß er aber erst für's künftige Säculum das volle Verständniß seiner Ideen erwartete — dafür war Wagner selbst nicht genügend Wagnerianer, d. h. — wie schon gesagt — dafür war er zu gescheidt.

In der Einleitung präcisirt er die zu behandelnde Frage und seinen Standpunkt zu ihr mit hinreichender Klarheit. „Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, ist ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmackes und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche und die Frivolität [3] demnach eine ganz nothwendige Erscheinung war." Der Grund des Übels, welches er auch in seiner geschichtlichen Entwicklung zeigt, ist darin zu suchen, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war" [4]. Näher diese Worte erklärend, sagt er unter Anderem: „Die Absicht der Oper lag von je, und so auch

[1] Vorwort zur zweiten Auflage, S. x. [2] A. a. O. S. x.

[3] Wenn Wagner derartige Bezeichnungen gebraucht, müssen wir das moralische Moment, welches sonst in ihnen liegt, nicht nothwendig eingeschlossen denken. Leichte Behandlung ästhetischer Formen ist ihm auch Frivolität. Geht er doch so weit, zu erklären, daß in den Werken Meyerbeers „diese Unnatur bis auf die unsittlichste Spitze getrieben sei". Welche Unnatur? Diese, daß auf dem Wege der musikalischen Charakteristik Effecte angestrebt werden, die man nur durch das Wort der Dichtung erreichen kann. Das ästhetisch Widernatürliche ist ihm auch unsittlich. Und umgekehrt?

[4] Einleitung S. 9.

heute, in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas herbeigezogen, — natürlich aber nicht, um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen."[1] Der Grundirrthum im Sein und Leben der modernen Oper liegt also darin, daß man ihr die Möglichkeit zutraut, „auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen"[2].

Wenn nun dem thatsächlich also wäre, dann litte das so beliebte und wirksame Operngenre allerdings an einem tiefen Schaden — an einer wirklichen Widersinnigkeit. Denn die Musik für sich genommen, einzig mit ihren eigensten Mitteln — die absolute Musik wie sie Wagner nennt, vermag nie und nimmer wirklich dramatisch, wirklich handelnd zu werden. Dazu sind ihre Kunstmittel viel zu unbestimmt. Sie vermag eine Wahrheit nur in den allgemeinsten Zügen darzustellen, während doch zur Repräsentation einer Handlung die concreteste Bestimmtheit unerläßlich ist. Die Musik laborirt hier gerade an der gegentheiligen Schwäche der Plastik. Dieser — der Plastik — wird die Darstellung der Handlung erschwert durch die spröde Regungslosigkeit ihres Materials, jener — der Musik — wird sie unmöglich durch die totale Beweglichkeit desselben. Die Musik vermag nie die Handlung selbst zu geben, sondern nur die Stimmung, wenn man will — das Fühlen des Handelnden. Sie wird uns nicht die Handlung zeigen, sondern uns ihr entsprechend anmuthen, stimmen. Das ist so wahr, daß selbst das Wort — das präciseste aller Kunstmittel — den Vorzug seiner Kürze und Bündigkeit theilweise in den Kauf geben muß, wenn es zum Gesange werdend in Musik übergeht, mit ihr sich verbindet. Wagner konnte an diesem Übelstande selbst nicht unbeschadet

[1] Einleitung S. 11. [2] S. 12.

vorüberkommen. Im Allgemeinen muß ihm aber zugegeben werden, daß er das Richtige theoretisch und praktisch getroffen hat. Insofern *sein* Kunstwerk die Vertheilungen der Leistungen aller in der Oper sich vereinenden Künste nach dem Maß ihrer natürlichen Fähigkeit bestimmt und abgrenzt, muß ihm der Vorzug unbedingt zugesprochen werden. Damit ist aber nicht gesagt, daß jeder andere ähnliche Versuch ein Unding zu Tage fördern müsse. Denn gesetzt, daß die Tonkunst ein Operngenre schaffen will, indem sie die übrigen Künste nicht al pari stellt, sondern nur als Staffage, als Folie ihrer Thätigkeit gebraucht, so kann dieß schlechthin nicht als unkünstlerisch, unästhetisch, geschweige denn als frivol bezeichnet werden. Wagner ist nie zufrieden mit der Anerkennung, die *seinen* Vorzügen wird. Er will sie radical unbestritten machen, indem er alles Andere mit Stumpf und Stiel ausgerottet oder doch möglichst in Mißcredit wissen will. Herr *Vogel*[1] ist aufrichtig genug, einzugestehen, daß Wagner mitunter — er hätte auch sagen können: oft — den Eindruck machte, als wolle er von keinem seiner künstlerischen Genossen, mit einziger Ausnahme von Liszt, Besonderes halten. Ganz in diesem Stile bewegen sich die Schlußworte seiner Einleitung: „Wenn ich nun als Zweck dieses Buches mir den zu führenden Beweis *dafür* gesetzt habe, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade *unserer* Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine *noch nie zuvor geahnte* Bedeutung zu Theil werden könne und müsse; so habe ich, zur Erreichung dieses Zweckes, zunächst mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrthums zu beginnen, in dem diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Dramas durch das Wesen unserer *modernen Oper*, also aus der naturwidrigen (!) Stellung der Dichtkunst zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.“[2] Also Wagner er-

---

[1] „Richard Wagner“, S. 116. [2] Oper und Drama, S. 12.

schaute als der Erstere, was noch von Keinem zuvor auch nur geahnt wurde! Das ist denn doch zu viel! Einen solchen Glauben hat noch kein Künstler für sich verlangt. Einer derartigen Forderung an die bessere Erkenntniß, an den guten Verstand des Publikums kommt einzig nur die andere des Meisters gleich: „Wer meine Werke liebt, muß auch meine Person lieben.“ Hat denn der vielkundige Dichtercomponist und Kunstphilosoph nie gelesen oder gehört, was Weber einst über seine „Euryanthe“ geschrieben hat? „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, aber sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt.“ — Ist ein solcher Versuch etwa ahnungslos? Nicht umsonst muß Wagner einige Dutzend Seiten nachher vom Componist des „Freischütz“ ein bündiges Urtheil dahin abgeben, daß er hier nichts Anderes war, als was Rossini in seinem „Tancred“, „nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich“ [1]. Zum Glück vergißt sich Wagner bald darauf selbst und gesteht von der Eingangsscene der „Euryanthe“ unverhohlen ein, daß hier durch den edelsten und treuesten musikalischen Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede als solche selbst wiedergegeben werde. Er findet hier einen jener Momente, wo Webers „höheres künstlerisches Streben mit wirklichem uud schönem Erfolge“ gekrönt wird, „wo er die Absicht seines eigenen künstlerischen Schaffens nicht mehr in die Musik, sondern in die Dichtung setzt, und die Musik zur Förderung dieser Absicht verwendet“ [2]. Das heißt mit andern Worten, wo er das erstrebte und theilweise auch wirklich vollbrachte, was nach Wagner die Grundidee des Kunstwerkes der Zukunft jure exclusivo ist. Richard Pohl bemerkt zu den obigen Worten C. M. v. Webers und einigen andern sinnverwandten Anführungen: „Ich könnte

[1] Oper und Drama, S. 45. [2] A. a. O. S. 78.

diese Citate noch mehren; sie genügen aber auch hier, um zu zeigen, daß R. Wagner mit seiner Kunstlehre ebenso organisch verbunden mit den besten Geistern der Nation dasteht, wie seine Kunstbestrebungen historisch folgerichtig aus dem Kunstbedürfnisse herausgewachsen sind" [1]. So ist es richtig und recht! R. Wagner hat in seinen Werken wahre Grenzsteine einer neuen Kunstepoche für die Oper gesetzt. Aber am Firmamente bei Mond und Sternen stehen diese Marken nicht, sondern auf demjenigen Boden, wo längst vor ihm schon manche Meisterhand gearbeitet und gebaut hat.

„Oper und Drama" zerfällt in drei größere Theile: 1. Die Oper und das Wesen der Musik. 2. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. 3. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Der erste Theil führt die schon in der Einleitung hingeworfene geschichtliche Skizze weiter aus. Damit aber der geschichtliche Reigen mit Würde und philosophischem Anstande vorüberziehe, marschirt er zunächst durch ein metaphysisches Thor. Doch lassen wir Herrn Edmund v. Hagen das Wort: „Der erste Theil fängt an mit dem echt philosophischen abstracten Satze: ‚Jedes Ding lebt und besteht durch die innere Nothwendigkeit seines Wesens, durch das Bedürfniß seiner Natur.' Solch ein echt philosophischer, auf der Höhe des abstracten Denkens stehender Ton ist für die ideale Stimmung des ganzen Buches bezeichnend. So ragt Wagner auch als Schriftsteller auf einer Höhe der Idee, auf welche die Andern, die sich ‚Künstler' nennen, niemals kommen. Es ist so ungemein wohlthuend, bei einem großen Geiste selbst in solchen scheinbaren [oder auch für Andere unscheinbaren] Äußerlichkeiten die weltüberragende Erhabenheit zu schauen, die freilich nur denen ersichtlich sein kann, welche von dem Werthe des Ideellen, von der Herrlichkeit der abstracten

[1] A. a. O. S. 176.

Theorie, von der Majestät des Gedankens ein volles Bewußtsein haben, also den auserlesenen, vorgezogenen Geistern." [1] Also Herr v. Hagen. Uns möchte freilich scheinen, daß jenes echt philosophische Thor etwas windschief und verzwickt dastehe; aber das kommt eben daher, daß wir nicht zu den auserlesenen und vorgezogenen Geistern gehören. Das genügt. Doch wollen wir noch bemerken, daß Wagner alle, die er kommen läßt, der leichtern Übersicht wegen in zwei Züge theilt. Den ersten bilden die „Ernsten", d. h. alle „die Tondichter, welche die Last der Verantwortung auf sich fühlten, die der Musik zugetheilt war, als sie die Absicht des Dramas für sich allein übernahm"; der zweite Zug wird formirt durch die „Frivolen", d. h. „alle die Musiker, die, wie von dem Instinkt der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken wandten und, nur auf den Genuß des Vortheiles bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Öffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemischt musikalischen Experimentiren sich hingaben". — Es wird dem Leser vorkommen, als ob noch ein dritter Zug erscheinen müsse, der, was die „Ernsten" verfehlt und was die „Frivolen" erreicht, in richtiger Mitte treffen und vereinigen wird und den man passend den der „Glücklichen" nennen könnte. Aber der freundliche Leser täuscht sich. Denn der „Glücklichen" gibt es keinen Zug, sondern nur den Einen — Richard Wagner [2].

Also zuerst der Zug der „Ernsten"! Er gewährt ein glänzend entworfenes, geschickt und, soweit es die eigene Per-

---

[1] Beiträge, S. 208.

[2] Aus dem Zuge der „Frivolen" muß ohne Zweifel zu dem „Glücklichen" eine Eigenthümlichkeit herübergekommen sein: „wie er namentlich in den Jahren seiner Verbannung außer sich gerieth, wenn er unter irgend einer Schädigung seiner Tantième-Interessen zu leiden hatte" (Vogel S. 116). Denn das heißt doch auch „auf den Genuß des Vortheils bedacht sein".

spective des Meisters erlaubte, auch correct gezeichnetes Bild der Entwicklung des Operngenre's unter der Hand der besten Meister, welche in drei Gruppen gefaßt sind. Zunächst im Vordergrunde erscheint Gluck, der durch seine berühmt gewordene Revolution den Sänger zum Organ der Absicht des Componisten machte und die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Recitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach. Als der jüngste Meister dieser Gruppe erscheint Spontini, aus dem die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers also spricht: „Wenn der Musiker für sich das Drama zu Stande bringen will, so kann er nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin." — In wirklich brillanter Beleuchtung steht als Mittelpunkt, oder besser als einziger Mann der zweiten Gruppe, Mozart da. „O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum ‚Titus' eine Musik wie die des ‚Don Juan', zu ‚Cosi fan tutte' eine wie die des ‚Figaro' zu erfinden!" Mozart, der absoluteste aller Musiker, hätte längst schon das Opernproblem gelöst, „das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde." Daß heißt, wenn er so glücklich gewesen wäre, Wort- und Tondichter zu sein, wie Richard Wagner. Die dritte Gruppe wird durch C. M. v. Weber vorgestellt. Wie schon früher gesagt, ist hier das Licht minder stark vertheilt, so daß nicht einmal der geniale Marschner zum Vorschein kommt. Wahrscheinlich ist er beim Centrallichte des Meisters ganz unsichtbar geworden.

Die „Frivolen" müssen sich um zwei Hauptbösewichter gruppiren — den schlimmen Rossini und den allerschlimmsten Jakob Meyerbeer. „Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben In-

teresse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andere Sympathie für Eigenthümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden.“ Massenanwendung oder Emancipation der Massen durch den Opernchor, nationales Colorit der Musik, hervorgebracht durch das Hervorkehren des Sonderlichen aus dem Volksthümlichen, historisches Costüm und historische Musik zur Hervorbringung eines charakteristischen Scheinlebens der in der absoluten Herrschaft der Musik ertödteten Hauptpersonen, der Verbrauch kirchlicher Weisen und Gebräuche auf der Bühne u. s. w. — das sind die Frevel und Verbrechen, welche im Langen und Breiten den „Frivolen“ vorgeworfen werden. Von Meyerbeer heißt es dann wörtlich: „So ward der Operncomponist vollständig zum Erlöser der Welt, und in dem tiefbegeisterten, von selbstzerfleischendem Schwärmereifer unwiderstehlich hingerissenen Meyerbeer haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltentsündigende Lamm Gottes zu erkennen.“ Das ist schlechterdings frivol, und zwar in dem Sinne frivol, wie wir andere Menschenkinder es gewöhnlich verstehen, und nicht bloß so, wie Wagner die Musik Rossini's und Aubers und Meyerbeers frivol zu nennen beliebt. Wenn man solche und ähnliche Äußerungen oft genug in Wagners Schriften zu lesen bekommt, so mag die Vermuthung und der Verdacht Manchem nicht zu verargen sein, daß es sich im „Parsifal“, wo es so heilig hergeht und viel Rede ist von Erlöser und Erlösung, auch nur um stillen Hohn und Spott, um eine tief verletzende religiöse Farce handle. Wir sagen nicht, daß dem so sei; aber Wagners Schriften sammt und sonders geben jedenfalls keine Garantie, daß es nicht so sei. Und solche Auslassungen müssen gerade in „Oper und Drama“ um so widriger erscheinen, je mehr dieses Werk uns zeigt, daß Wagner eine nicht gewöhnliche geistige Ausbildung besaß. Das geht insbesondere auch aus der eben besprochenen Partie des

Werkes hervor. Wagner hat Kenntnisse in der Geschichte seiner Kunst, ist bewandert in den rein ästhetischen Fragen derselben, hat sich mit tiefem Ernste über ihre verschiedenen Erscheinungsweisen Rechenschaft zu geben versucht, wie keiner der großen Meister vor ihm. Er bekundet zudem hin und wieder ein hinreißendes Darstellungstalent. Zu alledem schicken sich aber schlecht gewisse demokratische Allüren und eine Art von Barrikadenton [1], der sich in einem kunstphilosophischen Werke etwas mehr als trivial ausnimmt. Noch verwerflicher ist die Manier Wagners, seine ästhetischen Reflexionen in eine stark parfümirte Bildersprache zu hüllen, welche der Klarheit des Gedankens unmöglich nützen kann, desto näher aber jenem Theile des Wagner'schen Genie's steht, der, wie Louis Ehlert in einer gediegenen Besprechung des „Parsifal" [2] sich ausdrückt, auf dem Gebiete der Alliteration von Sinnlichkeit und geistiger Überspannung das letzte Wort zu sprechen weiß". — Gerade der Schluß des besprochenen ersten Theiles wird durch diesen Hautgout der Form über die Maßen widerlich. Wagner hatte an den Thatsachen gezeigt, daß der Irrthum der Oper darin bestehe, durch das Mittel des Ausdruckes die Absicht des Dramas selbst bedingen zu wollen. Er nennt das den Kern des Wahnes und des Wahnsinnes. Zunächst ist uns dieses Urtheil ein neues Zeugniß, wie tief und ernst er der Kunst gegenüber seine Aufgabe auffaßt. Auch muß ihm mit einer gewissen Einschränkung die Richtigkeit seines Satzes zugegeben werden. Aber dieser geht doch über das Ziel hinaus, oder trifft den eigenen Herrn. Es ist zwar wieder schwer zu sagen, was Wagner mit seiner

---

[1] Z. B. „Oper und Drama" S. 48: „Dort, im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksmelodien-Jäger zu."

[2] Deutsche Rundschau 1882, Heft 12, S. 455.

„Absicht des Dramas“ klar und deutlich will. So viel ergibt sich aber doch, daß er den Gedanken, die Idee, den Inhalt der dramatischen Handlung damit bezeichnet. Nun aber ist es gar nicht unbedingt wahr, daß das Mittel des Ausdruckes nicht den Inhalt desselben, die auszudrückende Idee bedingen könne und dürfe. Es muß vielmehr jedem Künstler als erste Regel gelten, seine kalleotechnische Conception innerhalb der Grenzen seiner Kunst festzuhalten. Gerade der Umstand, daß Wagner dieses bisweilen übersah, hat ihn zu jenen Maßlosigkeiten fortgerissen, die seine Werke schädigen. Die geschichtliche Entwicklung der modernen Oper, wie Wagner sie im Ganzen richtig und meisterhaft zeichnet, beweist einerseits, daß er eben nicht vom Himmel gefallen ist, sondern auf den Errungenschaften seiner Vorgänger steht; andererseits daß er zwar die Irrthümer derselben anerkannt und verbessert hat, jedoch, weil er sie zu hoch taxirte, nahezu auf denselben Weg gerathen ist. Die „Frivolen“ bauen ihre musikalischen Gebilde so hoch als möglich auf, und wenn der Bau vollendet ist, so wird gesagt, was er sei und wie er heißen solle. Als Aushängeschild kommt die Dichtung und Scenerie dazu. Wagner gibt der Idee ihre primitiven Rechte. Er sagt zuerst, was das Ding sein soll, und dann erst, wie es sein und sich zeigen soll. Das ist sein künstlerischer Ernst und seine künstlerische Wahrheit. Aber er vergißt, daß man nicht sagen soll: das Ding muß ein Vogel sein — wenn man ihm keine Flügel geben kann. Er nimmt die Idee, die ihn begeistert, und die Musik kann sehen, wie sie es fertig bringt, daß sie, was dem Meister gefällt, auch wirklich darstelle. Sie muß so lange alle ihre Mittel anspannen, bis es ihr gelingt, zu leisten, was ihr aufgetragen. Auch die Schwesterkünste sind durch das Kunstwerk der Zukunft verpflichtet, mit allen Kräften mitzuwirken, in den Gesammteffect sich redlich zu theilen. Ist nun die Idee, die Absicht, wie Wagner sagen würde, ihnen allen noch erreichbar, durch

sie meßbar, dann treten vor uns auf jene wahrhaft schönen Kunstgebilde, oder besser, — jene Vereinigungen der Künste, woran alle Werke des Meisters reich sind und welche Kunstgenüsse von bestrickender Gewalt gewähren. Wenn aber die Idee, die Absicht doch einmal über alle gesunden Kräfte der in den Dienst gezogenen Künste hinausgeht, dann erhalten wir auch jene Ungeheuerlichkeiten, jene Überreize, die in keinem seiner Werke — „Lohengrin" vielleicht ausgenommen — gänzlich fehlen. Wagner will nie Spektakel machen; aber bisweilen rücken seine Getreuen doch so zahlreich und eifrig auf uns ein, daß es unseren gewöhnlichen Sinnen zu viel wird und es uns eben auch nur wie Spektakel anmuthen kann.

Aber selbst auch dann bleibt ein großer, principieller Unterschied zwischen Wagner und den von ihm als die „Frivolen" bezeichneten Operncomponisten. Beide liefern schreiende und deßhalb unschöne Effecte. Jedoch Wagner schreit, weil er zu viel zu sagen hat; die Andern schreien, weil sie zu wenig zu sagen wissen. Wer der Gescheidtere ist, braucht nicht bemerkt zu werden. Eines hat Wagner in seiner gut gezeichneten Skizze des Opernlebens gänzlich übersehen oder doch übergangen, daß er nämlich von seinen „Frivolen" auch Einiges gelernt habe. Es wird zwar zugestanden, daß aus dem Gebiete der absoluten Musik, wie sie im Berlioz'schen Orchester hochgradig entwickelt ist, der Oper ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfachsten Ausdruckes zugeführt worden sei; daß aber die Zukunftsmusik selbst mit Freude diese „ungeheuer complicirte Maschine", dieses „Kaleidoskop, worin er (Berlioz) die bunten Steine nach Belieben rüttelte", in Gebrauch genommen, wird ahnungslos gelassen. — Wenn Wagner klagt, es habe etwas tief Betrübendes, beim Überblicke unserer Operngeschichte nur von den Todten reden zu können, so können wir beklagen, daß er so befangen war, von den Lebenden wenig Gutes sagen zu wollen.

Den Abschluß findet der erste Theil in dem Satze, daß

die richtige Stellung der Musik in der Oper durch die volle Hingabe an den Dichter geboten sei. Wagner versteht unter diesem Dichter die gesammte kalleotechnische Conception des Kunstwerkes selbst. In diesem Sinne kann die geforderte Hingabe wirklich eine volle sein. Anders läge die Sache, wenn durch den Dichter ausschlußweise der Verfasser des Textes, des Libretto's bezeichnet würde. In diesem Falle könnte von einer unbedingten Hingabe der Tonkunst an die Dichtkunst nicht die Rede sein, da die erstere immer auf ihre Grenzen sehen muß.

Der zweite Theil beschäftigt sich nun damit, die Natur und Beschaffenheit des nicht musikalischen Opernelementes, der Dichtung als solcher, zu untersuchen. Wagner zeigt dabei die Licht- und Schattenseiten des ersten. Die Ausdrucksweise greift wiederum nach jener verfänglichen Bildersprache zurück, welche schon den Schluß des ersten Theiles widerlich macht und die einfachsten, richtigsten Ideen in einer Art von „nasser Gewandung" vorführt, die jedenfalls mit dem Philosophenmantel zu sehr contrastirt. Dabei entsteht wiederum eine eigenthümliche Verwirrung zwischen Bild und Wirklichkeit. Man sieht nicht mehr klar ein, was der philosophische Meister sagen will. Wird etwa das erotische Moment als das einzige echt poetische ausgespielt? Oder soll in zweideutiger Form die ganz unzweifelhafte Behauptung aufgestellt werden, daß der Dichter seine Dichtung der Musik entsprechen lassen müsse? Das brauchte wahrlich nicht so viel Gerede. Jeder weiß überdieß, daß Wagner nicht zu jenen Tonkünstlern zählt, die aus jedem Adreßbuch ein paar Dutzend Seiten behaglich in Musik setzen können. Indessen ist der ganze zweite Theil eigentlich doch nichts Anderes, als ein großartiger Luftstreich, den der Musikus gegen die Dichter führt, der aber diesen kein Haar krümmt.

Wagner versteht natürlich unter Drama stets nur sein musikalisches Zukunftsdrama und demonstrirt nun frisch darauf

los. Daß man unter Drama bislang etwas Anderes sich gedacht habe, scheert ihn „auf der Höhe des abstracten Denkens" wenig. Am schlimmsten kommt dabei Lessing weg, der kurzweg auf den Kopf gestellt wird, damit er mit seinem Laokoon dem Kunstwerk der Zukunft nicht in die Quere laufe. Weil die schwanken Gestalten der Mythen- und Sagenwelt der Musik den dankbarsten Gegenstand liefern, so ist Wagners Princip für das dramatische Kunstobject fix und fertig: „Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchsten denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des innern gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen (Parsifal!) und im Drama zur verständlichen Darstellung gebrachten Mythos nennen." Weil es der Musik entsprechend ist, die Hauptmomente durch Erhöhung über das gewöhnliche Maß zu verstärken, so ist das Wunder, „welches aber nicht die Natur der Dinge aufhebt, sondern vielmehr sie dem Gefühle begreiflich macht", die Hochdruckskraft des Wagner'schen Dramas. Was in diese Kategorien nicht paßt, wird als Literaturdrama zum alten Eisen geworfen.

„Die Tonsprache," lautet ein weiteres Axiom Wagners, „ist Anfang und Ende der Wortsprache." Er erklärt sich genügend darüber. „Das ursprünglichste Äußerungsorgan des innern Menschen ist die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von Außen angeregten innern Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig den Thieren zu eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick vergegenwärtigen, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übrig lassen." [1] Wir werden noch sehen, daß wir in diesem Satze den Grundstein des Kunstwerkes der Zukunft zu verehren

[1] Oper und Drama, S. 204.

haben. Gebrochen ist er auf dem Boden des Materialismus, behauen von der Philosophie Feuerbachs, und an Ort und Stelle geschafft vom Baumeister des Kunstwerkes der Zukunft selbst. Er stellt zwar die menschliche Tonsprache der thierischen nicht ganz gleich; aber der Unterschied ist doch nur ein Gradunterschied, welcher in Betracht der unendlich größeren Vielseitigkeit des menschlichen Empfindungsvermögens und namentlich wegen der Wechselwirkung zwischen dem innern Ausdrucke der Stimme und dem äußern der Geberde undenklich gesteigert werden kann.

Die volle Tragweite dieser Ideen für das Kunstwerk der Zukunft zeigt sich erst im dritten Theile des Werkes: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft". — Während die beiden ersten Theile nur das Material geprüft und geordnet haben, beschäftigt sich der dritte mit der eigentlichen Construction. Herr Glasenapp bemerkt: „Der Reichthum an werthvollen und bedeutenden Gedanken, der uns darin entgegentritt, ist wahrhaftig großartig und spottet jeder verkürzten Darstellung." Darum wohl fährt er fort: „Wir verfolgen daher(!) wiederum nur die Hauptpunkte."

Es ist nun freilich nicht zu bestreiten, daß auch dieser Theil wirklich reich ist an werthvollen, bedeutenden, ja sogar genialen Ausblicken; allein deßungeachtet scheint er uns der schwächste des Werkes zu sein. Logische Deduction, die eigentlich hier doch die erste Violine zu spielen hätte, ist eben nicht die stärkste Seite des Meisters. Derselbe befolgt allerdings in richtiger Schätzung seiner Aufgabe die synthetische Methode. Wir glauben indessen im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir ihm hierin nicht folgen, sondern den fertigen Aufriß seines Baues nehmen, um ihn nach des Meisters eigenen Angaben zu analysiren. Im sechsten Abschnitte stellt dieser „die Bänder des Zusammenhanges für den eigenen Ausdruck des Dramas" in folgenden Worten dar: „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelo-

die des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung ‚der Gedanke‘ des Instrumentalmotivs her.“ Mit andern Worten: Der Ideengehalt der dramatischen Dichtung findet seinen Ausdruck: 1. durch den Gesang, der sich aus dem doppelten Elemente des Verses und der Melodie zusammensetzt; 2. durch das Orchester, welches mit seinen Mitteln die Ideen auszudrücken sucht. Während aber der Gesang durch das bestimmte Ausdrucksmittel der Sprache eine Idee deutlich und klar darstellt, vermag das Orchester für sich allein wegen der Unbestimmtheit seines Ausdrucksmittels nur eine unklare, allgemeine Vorstellung — eine Ahnung zu erzielen. Diese Unbestimmtheit des Orchesters kann aber theilweise gehoben werden, wenn, ähnlich wie das Wort mit dem Tone, eine bestimmte Idee in eine ständige Verbindung mit einem entsprechenden Instrumental-Tongebilde gebracht wird, um von ihm durch das ganze Drama geleitet zu werden, so daß es dann im Orchester auftritt, wo immer der ihm verbundene Gedanke in der Dichtung zum Ausdrucke kommen soll. So findet der Ideengehalt der Dichtung auch seinen Ausdruck: 3. durch die sogenannten Leitmotive, d h. durch jene kurzen und prägnanten Instrumentalsätze, womit der Componist gewisse Situationen, Beziehungen, persönliche Charakteräußerungen u. s. w. von vornherein entsprechend ausdrückt und mittelst deren er dann im Hörer die Erinnerung an die fragliche Person, Beziehung, Situation u. s. w. wachzurufen sucht. — Dieses sind die constructiven Elemente des musikalischen Dramas, wie R. Wagner es sich erdacht hat. Wollten wir nun auch die ästhetische Berechtigung der Leitmotive als eines musikalischen Ausdrucksmittels zugeben, so ist dennoch die Gleichstellung dieses Ausdrucksmittels mit den beiden vorhergehenden unstatthaft. Während nämlich diesen ihre Ausdrucksweise in Kraft ihrer Natur zukommt, indem sie gewissermaßen noch signa naturalia sind,

ist das Leitmotiv wesentlich ein signum arbitrarium, da es mit seiner Idee willkürlich verbunden wird. Einfachhin genommen, läßt sich gegen die Einführung dieser Leitmotive zur Hebung des musikalischen Ausdruckes nichts einwenden. Vielmehr muß man zugestehen, daß dieselben einen eigentlichen Fortschritt für die ideelle und formelle Einheit des Kunstwerkes begründen. Daß eine gewisse Vorstellung mit einem kurzen charakteristischen Tongebilde sich verbinden lasse und dann, mit demselben gewissermaßen eines geworden, wirklich durch dasselbe wiederum angedeutet werden könne, läßt sich nicht läugnen, ist vielmehr eine Thatsache, die ihren tiefern Grund in der Fähigkeit des Erkenntnißvermögens hat, unsere Ideen mit frei gewählten Zeichen so zu verbinden, daß sie wirklich durch diese bezeichnet werden. An diese Fähigkeit knüpft unser Ausdrucksvermögen tausendmal an, ohne daß wir es uns nur recht bewußt werden. Auch in der Tonkunst ist die Sache durchaus nicht neu. Den großen kirchlichen Tonsetzern des 16. Jahrhunderts war sie sogar geläufig. Pierluigi will auf das Fest der Himmelfahrt Mariä 1585 eine neue Messe componiren. Sie soll Sixtus V. beweisen, daß der Meister die Missa Papae Marcelli und die Motetten der Cantica noch nicht vergessen habe[1]. Er weiß sich zu helfen. Die erste Vesper des Festes beginnt mit der Antiphon: „Assumpta est Maria in coelum.“ Ihre Choralmelodie nimmt nun der fromme Meister auf und bildet daraus schon im Anfange des Kyrie seiner Messe ein Tongewebe von entzückend schöner Zartheit. Die ganze Festidee wird, wie von Engelstimmen ausgesprochen, dem andachtsvollen Hörer vorgestellt: „Maria ist aufgenommen in den Himmel!“

[1] Der Papst hatte sich von der Messe „Tu es pastor ovium“ unbefriedigt gezeigt. Palestrina nahm sich den herben Tadel, er scheine seine früheren Werke vergessen zu haben, sehr zu Herzen und schuf in äußerst kurzer Zeit die sechsstimmige Missa: Assumpta est. Wir möchten dieselbe fast über die berühmte Marcellus-Messe stellen.

Und immer wieder durch die ganze Messe hindurch dringen aus dem großartigen Reichthume der verschiedensten Tongebilde diese schon bekannten Klänge hervor, als wahres Leitmotiv der Festidee. Ähnliches finden wir in andern Messen dieses Meisters und anderer Tonsetzer seiner und späterer Zeit[1]. Selbst die Verwebung mehrerer solcher Motive ist ihnen nicht fremd. In späterer Zeit wird in der profanen Tonkunst und gerade in der Oper beim Aufbau der Ouverture von demselben Principe ausgegangen. Sie wird aus den Hauptmotiven der Oper zusammengesetzt. Wagner hat zwar Recht, wenn er sagt, die Ouverture der modernen Oper müßte eigentlich erst am Ende gespielt werden, um verständlich zu sein. Allein er kann doch nicht läugnen, daß z. B. die Freischütz-Ouverture ein höchst passendes musikalisches Stimmungsbild zu geben vermag, und daß, wenn z. B. das „Himmel, nimm des Dankes Zähren" in der Scene der Agathe eintritt, man sogleich die verwandte Stimmung der Ouverture auffindet. Nicht minder gilt dieß vom eigentlichen Finale der Oper. Ist nun der Gedanke des Leitmotivs in der Musik nicht ganz neu, so bleibt doch die Art und der Umfang seiner Verwerthung eine eigenste That R. Wagners. Allein ganz unbedenklich ist diese doch nicht.

Zum Ersten muß zugestanden werden, daß das Leitmotiv den Gebrauch des musikalischen Kunstmittels für die Erfindung beschränkt. Bei der Vieldeutigkeit der Musik läßt sich eine Idee auch mannigfach einkleiden. Der Erfindung ist also ein weiterer Spielraum genommen, und dieser nur der Technik

[1] In dem Oratorium „Christus" verwendet auch Liszt zum Beginne des ersten Theiles, der die Erlösungserwartung darstellt, das Choralmotiv des Introitus: „Rorate coeli" (in Dom. IV. Adventus), zu einer herrlichen Durchführung. Das ganze Tongebilde wird Jedem die erwartete Stimmung bringen; doch wird der, welcher das Choralmotiv und seinen Text kennt, einen gesteigerten Genuß davon haben, und der Ausdruck selbst wird ihm dadurch gesteigert sein.

des Satzes oder zum Höchsten noch der richtigen Auffindung der Klangfarben gelassen. Wenn man dagegen sagt, dafür trete eine größere Klarheit und ein fixeres Verständniß ein, so ist das allerdings theilweise wahr. Allein wir kommen damit auf einen Grundirrthum Wagner'scher Ideen. Das Kunstschöne ist nicht da, um die vorzustellende Wahrheit nur als solche darzustellen, sondern um sie so vorzustellen, daß die Vorstellung an sich gefällt. Der Künstler hat zunächst nicht zu erklären, sondern zu gefallen. Das kann kein unbedingt vollkommenes Kunstmittel sein, welches den Künstler principiell im Vollgebrauche seines Kunstmittels hemmt. Das Leitmotiv im Sinne und der Manier Wagners hemmt aber principiell, weil es den Künstler zwingt, eine Idee, die vermöge der Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit seines Kunstmittels verschieden gegeben werden könnte, stereotyp so, wie er willkürlich einmal gethan, immer wieder zu geben. Die Schönheit ist die Einheit in der Vielheit und nicht die aufgedrungene Einzigkeit. Unitas in varietate. Die Schönheit muß nothwendig mit einem gewissen Glanz umkleidet sein. Splendor veri! Dieser Glanz liegt aber speciell für das musikalisch Schöne nicht bloß in dem wechselnden Reize der Verschiedenheit der Klangfarbe eines Tongebildes, sondern auch in der Neuheit des Tongebildes selbst. Das Wagner'sche Leitmotiv wird, meinen wir, in einer Mozart'schen Oper nicht vermißt. Wer möchte aber dem „Don Juan", der „Zauberflöte" die Einheit bestreiten? Dagegen ist deßhalb, daß Kundry unfehlbar ihr Motiv reitet, ihre dichterische Gestaltung noch nicht zu einer verständlichen Einheit gebracht.

Das zweite Bedenken gegen die Leitmotive Wagners entsteht uns daraus, daß ihre Durchführung doch zu leicht zu einer rein formellen Verkünstelung führen und dadurch gerade die dem künstlerischen Ausdrucke unentbehrliche Einfachheit zerstören muß. Das Kunstwerk muß unser Genügen erzeugen, nicht aber unsere Verwunderung über die Alles bewältigende

Technik des Künstlers. Wir urtheilen hier nicht nach den fast peinlichen Eindrücken, welche die thematischen Leitfaden des Herrn Hans von Wolzogen erwecken, sondern nach der einfachen Thatsache. Man nehme nur den Schluß von „Tristan und Isolde", wo es wirklich auch dem Hörer gilt: „Ertrinken, versinken in dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall!" Das Orchester geräth in einen förmlichen Rumor und aus allen Enden und Ecken heraus ruft es: du, denke an dieß! du, denke an jenes! Ganz verdutzt, wünscht man sich eigentlich gar nichts zu wissen, um wenigstens ohne Erinnerung die herrlichen Klangfarben der zudringlichen Instrumente als „reiner Thor" genießen zu können. Unbewußt — höchste Lust!

Ein drittes Bedenken gegen die berufenen Leitmotive entspringt uns aus dem Umstande, daß sie leicht gerade das Gegentheil von dem zu erreichen scheinen, was Wagner will. Seine Absicht ist gewiß nicht, das Mittel zum Zwecke zu machen. Muß ja doch das leitmotivirende Orchester in die Unterwelt hinab, um das Auge mit seinem Fiedeln und Pusten und Schlagen nicht zu zerstreuen. Dennoch bei der geradezu raffinirten Wahl der Klangeffecte, womit die Motive gewöhnlich auftreten, gilt neunzigmal unter hundert Fällen ihnen die erste Aufmerksamkeit. Man freut sich förmlich, daß man schon so gescheidt geworden, die ganze complicirte Erklärung zu verstehen.

Wenn aber diese unsere ästhetischen Bedenken den künstlerischen Werth der Wagner'schen Leitmotive zu beschränken scheinen, so ist diese Beschränkung gewiß nicht weiter auszudehnen, als auf das jedem Kunstwerke unerläßliche „weise Maßhalten". Vielmehr gestehen wir ja zu, daß das Wagner'sche Zukunftskunstwerk dadurch wirklich um ein wirkungsvolles Mittel des Ausdruckes reicher geworden ist. Nur die Überhebung desselben, wie sie sich bei Wagner theoretisch und praktisch findet, und wie sie von seinen Erklärern bis zur

Lächerlichkeit gesteigert wird, weisen wir zurück. Ebenso gestehen wir zu, daß Wagner auch mit diesem Ausdrucksmittel Effecte hervorbringt, die an packender Kraft, an echt dramatischer Wirkung nicht leicht ihresgleichen haben und bislang eben nur ihm eigen sind. Wenn am Ende des zweiten Actes des „Lohengrin" die Ortrud siegesgewiß den Arm zur tief ergriffenen Elsa emporhebt, die an der Schwelle des Münsters ihrem Retter in die Arme sinkt, so ist das ein hochdramatisches Moment, das einem Shakespeare alle Ehre machte. Wagner hat es aber durch sein Orchester und sein Leitmotiv zu noch höherer Steigerung gebracht. Während das Gros der Instrumente den unvermeidlichen Sextaccord festhält, schmettern Trompeten und Posaunen im fortissimo das bekannte Fragemotiv durch all das Tongewühl hindurch und erklären den Triumph des teuflischen Weibes. Da haben wir auch zugleich einen wirklichen Triumph des Wagner'schen Leitmotivs. Ähnliche Momente sind aber in seinen Werken zahlreich genug, um seine Theorie bei *maßvollem* Gebrauche zu rechtfertigen.

Wenn Wagners „Rittergesipp" im Schweiße des Angesichts alle Leitmotive sorglich und sauber herausklaubt, sie classificirt und mit wunderlichen Namen benennt, um sie den Mitmenschen allen Ernstes zum Auswendiglernen zu präpariren, so ist ein solches Treiben nicht mit der Sache selbst zu verwechseln. Thatsächlich aber ist es unzweifelhaft dafür verantwortlich, daß diese, wie uns scheint, bedeutendste Errungenschaft Wagners unterschätzt und auch mißachtet wurde.

Lösen wir das Leitmotiv in seinen formellen und materiellen Bestandtheil auf, so erhalten wir im letzteren das zweite der „*Bänder des Zusammenhanges für den einigen Ausdruck des Dramas* — die vorbereitende absolute Orchestermelodie", aus welcher sich das Instrumentalmotiv nach seiner Idee hergeleitet hat. Wagner nennt die Orchestermelodie eine *vorbereitende* und *absolute*.

Beides ist von wesentlicher Bedeutung. Vorbereitend wirkt das Orchester, indem es die Tongebilde schafft, welche in sich selbst zwar im Ausdrucke unbestimmt sind und nur eine „Ahnung“ zu erzielen vermögen, als Leitmotiv aber mit einer Idee fest verbunden, diese „als Erinnerung“ durch das ganze Kunstwerk zu tragen bestimmt sind. Absolut erscheint das Orchester, weil in ihm das Element der Harmonie zu einem mitthätigen Organe für die Verwirklichung der dichterischen Absicht bewältigt wird. „Die nackte Harmonie wird aus einem vom Dichter zu Gunsten der Harmonie nur Gedachten, und durch die gleiche Gesangstonmasse, in welcher die Melodie erscheint, im Drama nicht zu Verwirklichenden, im Orchester zu einem ganz Realen und besonders Vermögenden, durch dessen Hilfe dem Dichter das vollendete Drama in Wahrheit erst zu ermöglichen ist. Das Orchester ist der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit. Es ist die Verdichtung der Glieder des verticalen Accordes[1] zur selbständigen Kundgebung ihrer verwandtschaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung, in welcher sie sich mit freiester Bewegungsfähigkeit ausdrücken.“[2] Wir fürchten wohl nicht ohne Grund, der freundliche Leser möchte über diese wunderliche Begriffsbestimmung von Orchester und Orchestermusik etwas betroffen sein; allein wir gaben nur die eigensten Worte Wagners wieder. Sonderbar ist es allerdings, daß der Kunstphilosoph Wagner nur mit einer wahren Lindwurms-Definition das zu bezeichnen vermag, was der Tondichter Wagner mit unübertroffener Feinheit und Fertigkeit zu benutzen versteht. Entkleiden wir die Rede des Philosophen ihres nahezu unverständlichen Schwulstes, so sagt sie nur Folgendes: Das harmonische Zusammenklingen von Tönen erhält durch die Klangfarbe der

[1] Im Gegensatze zum „horizontalen“ — d. h. zur Aufeinanderfolge der Töne, wie sie die Melodie bildet.

[2] Oper und Drama, S. 283.

sie erzeugenden Instrumente eine besondere Fähigkeit zu musikalischem Ausdrucke und eben dadurch zu musikalischer Darstellung einer dichterischen Idee. Wenn Wagner dabei behauptet, diese Ausdrucksfähigkeit des Orchesters ermögliche erst in Wahrheit das vollendete Drama, so mißt er diese Möglichkeit wieder einmal nur an seinem Musikdrama und Zukunftskunstwerke. Was er sagt von der Realisirung der „nackten Harmonie" durch das Orchester, wodurch sie aus einem vom Dichter zu Gunsten der Harmonie nur Gedachten zu einem besonders Vermögenden wird, will doch kaum etwas Anderes bedeuten, als daß das harmonische Tongebilde, wie es der Phantasie des Componisten vorschwebt, durch die Instrumentirung eine eigenthümliche Ausdrucksfähigkeit bekomme. Ebenso schlicht möchte sich auch das Gerede von der Verdichtung der Glieder des verticalen Accordes zur selbständigen Kundgebung ihrer verwandtschaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung dahin wiedergeben lassen, daß durch die Klangverschiedenheit der Instrumente die melodiöse Führung der einzelnen Orchesterstimmen dem Ohre sich vernehmbarer und bestimmter darstelle. Unverständlich aber ist die Behauptung, das Orchester sei der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit. Der Grad der lebendigen Beweglichkeit hängt als solcher nicht ab von der Klangfarbe des Instrumentes oder der Natur des tonerzeugenden Mittels. Es scheint aber fast, daß Wagner nichts Anderes sagen wollte, als das Orchester verwirkliche die Harmonie in höchster, lebendigster Mannigfaltigkeit. Man wird allem diesem freilich die Frage entgegensetzen, wo denn das Neue und bisher Ungekannte der Wagner'schen Theorie zu finden sei. Daß der harmonische Zusammenklang der Instrumente als solcher und durch die Verschiedenheit der Klangfarbe das specifische Moment des Orchesters bilde, das wußten die früheren Meister doch ebenso gut, und daß sie ihr Wissen auch zu verwerthen verstanden, bezeugt jede Seite

ihrer Partituren. Das ist gewiß wahr und wird auch von Wagner trotz seiner bekannten Prätensionen nicht in Abrede gestellt, wenn er auch wiederholt zu verstehen und zu beherzigen gibt, daß das Orchester nach seiner sinnvollen Eigenthümlichkeit bisher noch lange nicht genug erkannt war. Diese Erkenntniß — meint er — „kann uns allerdings erst dann kommen, wenn wir dem Orchester eine innigere Theilnahme am Drama zuweisen, als bisher der Fall ist, wo es meist nur zu luxuriösem Zierrath verwendet wird“ [1]. Also auch hier ist außer dem Kunstwerke der Zukunft kein Verstand und kein Heil. — Spricht nun Wagner dem Orchester eigentlich keine neuen, bisher unbekannten Kräfte zu, so will er doch mit diesen neue, höhere weitere Wirkungen erzielen. Dazu soll das Orchester zunächst selbständiger auftreten. Seine Tongebilde sollen nicht bloß die Träger des Gesanges sein und durch diesen der Absicht des Dichters dienen, sondern sie sollen selbständig und unabhängig vom Gesange diese Absicht zu verwirklichen, die Ideen des Dichters auszudrücken suchen. Die Vereinigung von Gesang und Orchester soll gewissermaßen eine ideale sein. Sie sollen Eines werden, indem jedes von beiden nach seiner Natur und Fähigkeit die eine Idee des Dichters zum Ausdrucke bringt. Nachdrücklich wird darum hingewiesen auf „die vollkommene Unterschiedenheit des Orchesters in seiner rein sinnlichen Kundgebung von der ebenfalls rein sinnlichen Vocaltonmasse“ [2]. Das Vermögen, Ton und Melodie und Vortrag des Sängers zur entsprechenden Wahrnehmung zu bringen, erlangt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöster, theilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper [3]. Wenn Wagner bald darauf die Versmelodie als das bindende und verständlichende Band zwischen Wort- und Tonsprache hinstellt [4], so widerspricht er diesen Aufstellungen dadurch nicht.

[1] A. a. O. S. 284. [2] A. a. O. S. 284.
[3] A. a. O. S. 285. [4] A. a. O. S. 289.

Denn wie wir sehen werden, ist die von ihm so benannte Versmelodie gerade dasjenige, was der Wortsprache jenes musikalische Element gibt, ohne welches eine Vereinigung zwischen ihr und der Tonsprache zum gemeinsamen Ausdruck der Dichterabsicht im Kunstwerke der Zukunft unmöglich wäre.

Deßungeachtet leidet aber die ganze Idee Wagners an einer inneren Unrichtigkeit, welche Worte wohl zu verbergen, nicht aber zu heben vermögen. Die theilnehmende Unterordnung des orchestralen Tonkörpers ist in der Wirklichkeit doch keine eigentliche Subordination, sondern eine maskirte Coordination. Gesang und Orchester werden als Ausdrucksmittel neben einander gestellt. Das kann aber nur geschehen im Widerspruche mit der richtigen Annahme, welche der Instrumentalmusik nicht die Wirkung einer klaren, bestimmten Vorstellung, sondern nur jene einer Ahnung zuerkennt. Wenn aber dieses der Fall ist, so muß selbstverständlich die Gleichberechtigung beider Ausdrucksmittel von selbst fallen. Die instrumentale Musik kann zum adäquaten Ausdruck der Idee des Dichters des Wortes durch den Gesang unmöglich entbehren. Wir haben schon gesehen, wie Wagner durch die Leitmotive diesen Mangel zu heben und die Sprachfähigkeit des Orchesters zu steigern suchte, dabei aber die natürliche Ausdrucksfähigkeit desselben durch willkürliche Formen ergänzen mußte. Er scheint indessen über das eigentliche Wesen seiner Errungenschaft wenigstens nicht immer sich klar gewesen zu sein. Sonst könnten wir in seinen Werken nicht so oft auf Stellen stoßen, wo er, gleichsam mit der Unmöglichkeit ringend, dem Orchester jene Bestimmtheit des Ausdruckes auspressen will, welche diesem wesentlich versagt ist. Dann erscheinen auch seine Orchestertongewebe in unerquicklicher Breite, in einer gewissen Aufdringlichkeit und Geschwätzigkeit, die der ästhetischen Wirkung sehr störend entgegentritt. Der Hörer soll um jeden Preis gewaltsames Stammeln für mächtige Rede annehmen, und sein schwieriges Auffassen nicht auf

Rechnung des ungenügenden Ausdruckes, sondern auf Rechnung seiner spießbürgerlichen Beschränktheit schreiben. Der tönende Wille, sagt einmal Herr Edmund v. Hagen, soll nicht als ein Lebensgenuß geschlürft, sondern als ein unaussprechlich Geheimnißvolles in dem Weltabbilde der Kunst schweigend und andächtig geschaut werden! Damit mag sich Jeder trösten, der in den Werken der Zukunftsmusik ermüdende Längen entdecken will. Er soll den tönenden Willen des Meisters schweigend und andächtig schauen!

Wie wir schon gesagt haben, setzt Wagner die Sprachfähigkeit des Orchesters vorwiegend in die Klangfarbe der Instrumente. Seine Werke mit ihren mannigfachen Klangwirkungen, mit ihren unerschöpflichen Klangreizen bezeugen gewiß Jedem zur Genüge, daß der Philosoph nicht zu fürchten brauchte, vom Künstler eines Anderen überwiesen zu werden. Hier steht Wagner als der unübertroffene Meister da. Vom ersten Trompetenstoße des „Rienzi" bis zu den letzten schwellenden Klängen im „Parsifal" beherrscht er hier ein wahres Feenreich. Namen wie Feuerzauber und Charfreitagszauber sind vollständig an ihrer Stelle. Ein Zauber von Wohllaut und Klangfülle löst sich in solchen Augenblicken aus dem instrumentalen Gesammtorganismus und zieht das lauschende Ohr in seinen mächtigen Bann. Wie edles, reiches Gestein auf prächtigem Gewebe, wie Sterne auf tiefem Himmelsgrund glitzern und funkeln die lichten Töne der Blechinstrumente aus dem Chor der Saiteninstrumente hervor. Wagners Orchestersatz hatte von Anfang an eine fascinirende Gewalt, und nie ist er gealtert, nie schwach und geschminkt geworden. Das Orchester wurde in seiner Hand förmlich zum Kaleidoskop, unerschöpflich im Zusammenstellen seiner bunten Figuren und Bilder. Aber bei all dem Glanze und Scheine hat die Sache selbst doch ihre ästhetischen Bedenken. Das Wagner'sche Orchester hat seine eigenthümliche Wirkungskraft in der ausgesuchten Wahl der Klangfarben. Selbst im

Gebrauche der Leitmotive müssen diese Feinheiten die fatale Eintönigkeit derselben bestmöglich decken und aufheben. Ist aber ein so überwiegendes Vordrängen dieses Kunstmittels künstlerisch gerechtfertigt? Wir möchten fast mit der Antwort zurückhalten, um das Lob, welches wir eben dem Wagnerschen Orchester gespendet, nicht abschwächen zu müssen. Allein bei reiferer Prüfung können wir uns die Antwort nicht ersparen. Sie lautet: Nein! Abgesehen nämlich davon, daß hier Technik und Routine der eigentlichen Erfindung einfachhin das Gebiet streitig machen können und sie scheinbar sogar zu ersetzen vermögen, wie es ohne Zweifel auf mehr als einer Seite der Wagner'schen Partituren nachweisbar ist, verlegt dadurch die Zukunftsmusik den Schwerpunkt oder doch das Hauptgewicht des instrumentalen Ausdruckes mehr in den materiellen Theil der Orchesterkraft. Man hat es mehr mit Agentien zu thun, die nach ihren eigensten Fähigkeiten ganz und gar angethan sind, den Eindruck in den Nervenreiz oder, besser gesagt, in den Nervenüberreiz zu setzen.

Wir möchten die Wagner'sche Kunsttheorie auch nach dieser Seite, wie wir schon früher angedeutet haben, auf die Feuerbach'schen materialistischen Grundanschauungen des Meisters zurückführen. Dieselben stechen auch hervor in seinen Bestrebungen, den Ausdruck durch Tonmasse zu erhöhen. Ebenso verrathen sie sich in dem Überwiegen des Orchesters über den Gesang, der, obwohl der eigentliche Träger des Gedankens, durch die „Theilnahme" der Instrumente nicht selten schon im Werden, öfter aber noch im Wirken nahezu um Alles gebracht wird. Wie weit Wagners künstlerischer That in all diesem die eigentliche Reflexion zu Grunde liegt, wissen wir selbstverständlich nicht. Thatsache aber ist es doch, daß er gerade da, wo er der Sinnlichkeit die Schleusen öffnet, wo er ihren ganzen unheimlichen Feuerzauber sprühen läßt, die instrumentale Klangfarbe, mit den üppigsten chromatischen Tonfolgen und Tongebilden verbunden, in's Treffen führt.

Keines seiner Werke ist von solch schwülen Momenten ganz frei, wenn sie auch sonst von der tropischen Gluth des „Tristan“ wohlthuend mehr oder minder sich abkehren. Die Instrumentirung des Kunstwerkes der Zukunft wird nicht selten zur musikalischen Carnation und der Meister arbeitet dann mit breitem, farbesattem Pinsel. Das kann nicht geläugnet werden, daß, wenn die Kunstmittel der Zukunftsmusik auf die Principien der competenten Wissenschaften hin geprüft werden, wenn sie etwa nach den Aufstellungen des berufensten Vertreters derselben, des Herrn v. Helmholtz, abgeschätzt werden, bei jedem Unbefangenen von vornherein die Überzeugung Platz greifen wird, die großartige Energie, welche mehrere von ihnen entwickeln, müsse als nächste Wirkung aufweisen — einen kolossalen Nervenreiz [1]. Die Instrumente deuten in solchen Fällen viel weniger die Idee des Dichters, als sie die Leidenschaft des Hörers durch übermäßigen Sinnenreiz erregen. Der alte Plato hätte die Zukunftsmusik jedenfalls aus seinem Idealstaate verbannt, weil sie die Gemüther der Bürger in ungeregelte Erregung zu bringen vermöchte. Es wird diese Befähigung der Zukunftsmusik bei

[1] Die Klangfarbe der Instrumente ist bedingt durch die größere oder geringere Zahl ihrer Nebentöne und die Art derselben, wovon wiederum als physiologische Wirkung eine größere oder geringere Erregung der Nerven des Gehörsinnes abhängt. Abgesehen von der Erregungsstärke der einzelnen Nerven, wird die Zahl der erregten Nervenfasern und folglich die Energie des Nervenreizes um so größer sein, je mehr Nebentöne ein Ton mit sich führt und je näher dieselben bei einander liegen. Speciell die von Wagner so eingreifend engagirten Blechinstrumente geben nicht nur eine erkleckliche Reihe von Obertönen, sondern laboriren auch an allseitiger Harmonie derselben. Daher ihr scharfer, schmetternder Klang. Da die künstliche Harmonie der Chromatik wesentlich Töne einschließt, die dem natürlichen Zusammenklingen der Nebentöne fremd sind und überdieß wegen ihrer Lage zum Haupttone nothwendig in die Erregungsfunctionen derselben eingreifen müssen, so ist auch sie wesentlich geeignet, mit größerer Energie auf den Nervenreiz zu wirken.

Abschätzung ihres ethischen Werthes auch von uns nicht übersehen werden.

Höchst wunderlich, aber ganz bezeichnend für die Kunstphilosophie der Zukunftsmusik ist die Art und Weise, wie der Meister selbst seine That ästhetisch zu rechtfertigen sucht. „Das musikalische Instrument," sagt er [1], „ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den in den musikalischen Ton aufgelösten Vocal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Consonanten vernehmen." Dagegen ist, wenn einzelnen Wörtchen, wie: nur noch — nicht aber mehr, keine besondere Bedeutung gegeben wird, nichts einzuwenden. Allein zu dem logischen Nonsens, den der Kunstphilosoph der Zukunftsmusik weiter zum Besten gibt, bedurfte er allerdings der Pioniere Hegel und Feuerbach. Wagner raisonirt nämlich also weiter: „Der Ton des Instrumentes hat aber eine individuelle (soll heißen: specielle) Eigenthümlichkeit, welche durch den consonirenden Charakter des Instrumentes bestimmt wird." Das wäre nun allerdings auf's Haar getroffen, wenn Wagner unter dieser Consonanz das Mitklingen der natürlichen Nebentöne mit dem auf dem Instrumente erzeugten Haupttone verstände; denn die Klangfarbe des Instrumentes wird einzig dadurch bestimmt. Aber davon ist keine Rede; so ordinär dürfen sich die Steine des Zukunftsbaues der Musik nicht präsentiren. Wagner versteht unter Consonanz die Klangfarbe, den Timbre selbst. Er stellt sich den Klang als etwas alle Töne des Instrumentes Begleitendes vor und macht dann, weil das Ding einmal Consonanz oder, da ein Buchstabe am Schlusse des Wortes doch in der Zukunftsmusik nichts bedeutet, ebenso gut Consonant heißt, folgendes merkwürdige Argumentum. Weil der Ton des Instrumentes durch seinen consonirenden Charakter,

[1] A. a. O. S. 283.

d. h. durch seinen Consonanten seine besondere Eigenthümlichkeit gewinnt, wird er ähnlich bestimmt, wie die Wortsprache durch den Consonanten. Folglich kann man diesen Instrumental-Consonanten auch als den wurzelhaften Anlaut bezeichnen, der sich für alle auf dem Instrumente zu ermöglichenden Töne als bindender Stabreim darstellt. Nun aber ist der Stabreim im Sprachverse ein Mittel zur Steigerung des Ausdruckes. Also auch der musikalische Stabreim des Instrumentes, das heißt seine Klangfarbe. Also wird die längstbekannte Sache, daß der Klang des Instrumentes ein Mittel künstlerischen Ausdruckes sei, philosophisch für das Kunstwerk der Zukunft acquirirt.

Die Klangwirkung des Orchesters wird darum zugelassen, weil 1. der Ton des Instrumentes ähnlich ist der von Wagner entdeckten Tonsprache, dem ursprünglichsten Äußerungsorgane des innern Menschen, der ersten menschlichen Ausdrucksweise, ähnlich der, welche noch heute einzig den Thieren zu eigen ist; 2. weil die Klangfarbe des Instrumentes seine Töne ähnlich verbindet, wie der Anlaut des Stabreimes die Worte des Sprachverses. — In das volle Verständniß dieser sublimen Ästhetik können wir den Leser erst durch die nähere Betrachtung des letzten constitutiven Elementes des Zukunftskunstwerkes einführen — des stabgereimten Sprachverses. Zunächst jedoch müssen wir den Gedankengang Wagners über die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik zu Ende führen. Wir wollen uns hierzu soviel als möglich seiner eigenen Worte bedienen.

Das Orchester besitzt nach dem Gesagten unläugbar ein Sprachvermögen. Letzteres haben wir deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgabe des Unaussprechlichen ist[1]. Das ist nun allerdings eine große Vollkommenheit, das Unaussprechliche aussprechen zu können.

---

[1] A. a. O. S. 292.

Der philosophischen Diction Wagners scheint wirklich das Unmögliche möglich zu sein, nämlich im vollen Unsinn Sinnvolles zu sagen. Thatsächlich will er nämlich nur behaupten, daß die reine Instrumentalmusik gewisse, mehr unbestimmte, allgemeine Vorstellungen zum Ausdruck bringen könne. Darum erklärt er, „daß dieses Unaussprechliche nicht ein an sich Unaussprechliches, sondern eben nur dem Organe unseres Verstandes unaussprechlich ist". Das will heißen, daß der Verstand sich daraus noch keine bestimmte Vorstellung bilden könne. Ganz unaussprechlich drollig ist aber die Bemerkung, daß dieses Unaussprechliche „somit also nicht ein nur Gedachtes, sondern ein Wirkliches ist" [1]. Das, meint der Kunstphilosoph, thun ganz deutlich die Instrumente kund, von denen jedes für sich im wechselvoll vereinten Wirken mit anderen Instrumenten es klar und verständlich ausspricht. Gerade umgekehrt! Darum müssen die Instrumente sich in's Lange und Breite ergehen und auch vereint wirken, weil sie nicht klar und verständlich ihre Sache aussprechen können.

Wagner kommt nun zur naheliegenden Frage, wie denn der unbestimmte Ausdruck des Orchesters an Bestimmtheit gewinnen könne. „Fassen wir nun das Unaussprechliche in das Auge, was das Orchester mit größter Bestimmtheit auszudrücken vermag, und zwar im Vereine mit einem andern Unaussprechlichen, — der Geberde." Wagner bemerkt nämlich richtig, daß die Geberde, obwohl sie selbst die Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks auch nicht besitzt, doch die ihr zukommende Ausdrucksfähigkeit mit jener der Instrumentalmusik vereinigen und so sie steigern könne. Ganz sonderbar ist dabei allerdings, daß er hier nicht so sehr an das uns natürliche Geberdenspiel anknüpft, mit dem wir unwillkürlich die Rede begleiten und das eben darum uns bisweilen

[1] A. a. O. S. 283.

die Rede ersetzt, als an die Tanzgeberde, die doch immerhin eine künstliche, gesuchte, arbiträre ist. Der Grund liegt aber nur darin, weil er zwischen Musik und Tanz als mezzo termino den „Rhythmos“ postiren will. Das genügt für den Wagner'schen Ideengang vollständig. Übrigens verkennt Wagner das menschliche Ausdrucksvermögen ganz und gar. Sonst könnte er doch nicht Sätze schreiben, wie den folgenden: „Der in Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmittheilung zu einem Gefühlsinhalte auf: das der Geberde vollkommen entsprechende Moment der Mittheilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten; gerade in ihr, als erregtestem Sprachausdruck, lag erst die Veranlassung zur Steigerung der Geberde als eines verstärkenden Momentes, dessen die Melodie noch bedurfte, eben weil das ihm — dem verstärkten Momente der Geberde — vollkommen Entsprechende noch nicht in ihr enthalten sein konnte[1].“ Wie einfach ist doch die Wahrheit und Wirklichkeit gegen solchen Bombast! Je mehr der Mensch sich — subjectiv — gedrängt fühlt, seine Ideen mitzutheilen, desto mehr greift er nach den ihm zu Gebote stehenden Mittheilungsmitteln. So wird das Wort durch die Geberde gesteigert. Die Mittheilung wendet sich so an zwei Sinne, Ohr und Auge. Der Andere, dem dieser psychologische Vorgang nicht fremd ist, der seinen Grund aus seinem eigenen Seelenleben kennt, deutet diesen doppelten Appell auch richtig auf die höhere Willensintensität des Ersteren. Das Wort hingegen macht die Geberde wirklich bestimmter. Es macht sie zur eigentlichen Rede. So steigert es die Geberde qualitativ, während umgekehrt die Geberde das Wort nur quantitativ zu steigern vermag. Das liegt in unserer Natur. So haben es die Menschen immer gehalten. Das

[1] A. a. O S. 294.

ist nicht erst eine Errungenschaft des Kunstwerkes der Zukunft.

Gehen wir nun einen Schritt weiter und fragen wir, wie sich im Kunstwerke der Zukunft das Verhältniß zwischen Instrumentalmusik und Gesangsmusik, oder — wie der Meister sagt — zwischen Orchester und Versmelodie zu gestalten habe, so wird uns zur Antwort: das Orchester habe durch die Leitmotive die Sprache der Erinnerung zu führen. Wir brauchen darauf nicht weiter einzugehen, da wir schon früher den ästhetischen Werth dieser Orchesterfunction besprochen haben. Nur Eines haben wir hier zu berühren. Wagner selbst und die Wagnerianer gefallen sich in dem Gedanken, das Orchester übernehme im Musikdrama des Kunstwerkes der Zukunft die Stelle des Chores in der classischen Tragödie der alten Athener. Wenn man die Kunstwerke eines Aischylos und Sophokles mit aller ihrer Schönheit und Würde schätzen und lieben gelernt, so möchte man sich solche Zumuthungen an den guten Glauben allerdings rundweg verbitten. Allein wir haben ja schon früher bemerkt, daß Wagner die Erinnerungen seiner classischen Jugendbildung immer frisch behielt. So kann es nicht Wunder nehmen, wenn auch die Erinnerungen an den antiken Chor zuweilen auftauchen, wie es z. B. im Parsifal der Fall ist, wo es den alten Tempeleisen plötzlich beikommt, auf gut attisch einzumarschiren und ihr Herzeleid sich gegenseitig auszuklagen. Jedoch im Orchester des Wagner'schen Musikdramas die Idee des griechischen tragischen Chores wiederzufinden, vermögen wir nicht. Duo quum faciunt idem, non est idem. Gesetzt also, beide hätten in der Ökonomie der betreffenden Kunstwerke dasselbe oder Ähnliches zu thun, so folgt noch nicht die Berechtigung, sie gleichzustellen. Es kann auch von gleicher Thätigkeit beider keine Rede sein, da beide eine ganz verschiedene Aufgabe haben. Ein gnomisches Element haben zwar beide; aber der antike Chor repräsentirte nach dem

scharf zeichnenden Ausdrucke Schlegels den „idealisirten Zuschauer“, das motiv-arbeitende Orchester Wagners dagegen idealisirt gewissermaßen den repräsentirenden Künstler. Es erzählt gleichsam immer, was die Handelnden denken und fühlen, suchen und meiden, lieben und hassen. Während der antike Chor die Gefühle des Zuschauers ausspricht, erklärt das Wagner'sche Orchester die Gefühle des Schauspielers. Der alte Chor suchte die Handlung von ihrer objectiven Seite zu deuten, Wagners Orchester subjectivirt dieselbe auf's Äußerste. Der alte Chor erklärt mit dem klaren Worte, Wagners Orchester deutet und düftelt mit seinen willkürlich gewählten Tongebilden. Schließlich: der alte Chor suchte die Objectivität, Wagners Orchester drängt sich selbst auf. Das Kunstwerk der Zukunft hat vor lauterster Consequenz den großen musikalischen Chorsatz vor die Thüre gesetzt: nun soll es uns auch nicht zumuthen, in seinem Instrumental-Organismus einen Chor zu finden, wenn nicht den neuen, so doch den alten; wenn nicht den Webers und Lohengrin-Wagners, so doch den von Aischylos und Sophokles!

Warum hat Wagner den Vocalchor, wie er in der früheren großen Oper und auch in seinen eigenen Werken als wesentlicher Theil auftrat, auf ein so bescheidenes Maß zurückgewiesen, ja in seiner früheren großartigen Gestalt ganz verbannt? Seine Gründe dafür entwickelt er selbst ziemlich ausführlich. Sie haben im Gesammtgefüge seiner Theorie wirklich eine gewisse Berechtigung, verlieren aber dieselbe gänzlich, sobald jenes in's Weichen gebracht wird. Davon werden wir uns überzeugen, wenn wir unsere Analyse des Kunstwerkes der Zukunft weiter führen und auch sein drittes und tiefstes Element näher untersuchen.

Wir haben schon gesehen, daß das eigentliche Berührungsglied dieses ersten Elementes mit dem zweiten, des gesanglichen Theiles mit dem orchestralen, in der sogenannten Versmelodie gegeben ist. Versmelodie nennt sie Richard Wagner,

weil er in diesem Worte das ganze Wesen und Sein bezeichnet glaubt. Die Versmelodie hat nämlich ein doppeltes constitutives Element, zuerst das eigentlich musikalische — die Melodie, „wie sie auf der Oberfläche der Harmonie erscheint". Sie gibt sich selbst als horizontale Reihe kund, hängt aber durch den harmonischen Accord als verticale Reihe wie durch eine Kette mit dem Grundton zusammen. Das andere — sprachliche — Element wird gebildet durch den im Stabreime gefügten Sprachvers, dessen sprachlich-rhythmischer Bewegung die musikalische Melodie folgt, sich über ihn gleichsam ausgießt. Das verwandtschaftliche Band der Töne, deren rhythmisch bewegte und in Hebungen und Senkungen gegliederte Reihe die Versmelodie ausmacht, verdeutlicht sich dem Gefühle zunächst in der Tonart." [1] Sie ist die engst verwandte, oder, wie Wagner schreibt, eng verwandteste Familie der ganzen Tongattung. „Als wahrhaft verwandt mit der ganzen Tongattung zeigt sie sich uns aber da, wo sie aus der Neigung ihrer einzelnen Ton-Familienglieder zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten fortschreitet." [2] Geschieht dieser Fortschritt so, daß die musikalische Modulation zur Verwirklichung dichterischer Absicht in verschiedene Tonarten ausweicht, welche in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zur ursprünglichen Tonart stehen, so schließt sich durch die Rückkehr aus jenen in diese die d i c h t e r i s c h - m u s i k a l i s c h e P e r i o d e ab. In dieser aber ist ein wesentliches Glied des Wagner'schen Kunstbaues gegeben — wenigstens erklärt sie der Meister selbst dafür: „Wir können vorläufig d a s K u n s t w e r k als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solche Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der andern sich bedingen und zu einer reichen Gesammtkundgebung entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen

[1] A. a. O. S. 265. [2] A. a. O. S. 265.

nach einer entscheidenden Hauptrichtung hin, d. h. nach einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen im Stande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen Tonarten in sich zu fassen vermag), auf das Sicherste und Begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird."[1] Dieses Kunstwerk ist das Drama. Warum? Weil in ihm die Handlung als letzter, unwillkürlich geforderter, vollkommen verstandener Moment hervorgeht. Was will das heißen? Etwa soviel, daß die dramatische Dichtung die eminenteste Kunstthätigkeit des Menschen sei, und daß ferner ihr eigener Vorzug darin bestehe, daß in ihr die Gesammthandlungen um ein Moment sich gruppiren, welches direct als nothwendig letzte Wirkung, reflex aber als Mittelpunkt aller verwendeten Motive erscheint. Was hat aber dann das Kunstwerk der Zukunft vor der Vergangenheit voraus? Gewiß nichts. Wagner bringt erst alle gesunden ästhetischen Ideen in heillosen Wirrwarr und zieht zuletzt aus dem Durcheinander theils falscher, theils verdrehter, theils richtiger Vordersätze als Schluß einen Satz, den man schon längst wußte, der aber durch seine verschrobene Form sich als neue Wahrheit darstellt, es jedoch ebenso wenig ist, als er aus dem in's Lange und Breite Behaupteten erwiesen wird. Wagner taumelt in seinen Deductionen beständig zwischen Analogien und Äquivocationen hin und her. Er verwechselt, ohne einen Augenblick es zu beachten, die Ordnung des wirklichen Seins mit seiner Vorstellung. So ist ihm, dem gewandtesten Harmoniker, der mit unglaublichem Geschicke jede musikalische Idee in das Gefüge seiner Harmonien zu bringen und im vollen Fluß zu erhalten versteht, mit der Vorstellung des melodischen Satzes — des horizontalen — auch schon die des harmonischen gegeben — des verticalen. Die Melodie taucht ihm aus der Harmonie hervor. Eher ist der Zusammenklang als der Einklang. Ganz

---

[1] A. a. O. S. 272.

ähnlich geht er voran, wenn er, wie wir eben zeigten, seine dichterisch-musikalische Periode im Kunstwerke der Zukunft anordnet. Sein Ideengang läßt sich verständlich so geben: Das vollendetste Kunstwerk ist bedingt durch das kräftigste Ausdrucksmittel. Dieses aber ist gegeben in der dichterisch-musikalischen Periode. Der Obersatz ist wahr, wenn man die Qualität des Ausdrucksmittels in die Schale der Wage legt, nicht aber bloß die Quantität. Nun aber liegt nach Wagners eigenem Geständnisse die größere Kraft in der größeren Zahl der Ausdrucksmittel, nicht aber in der größeren Kraft derselben. Spricht er ja doch beständig von einer Auflösung des Gedankens in das Gefühl. Der Ausdruck in der dichterisch-musikalischen Periode ist mannigfaltiger, aber darum von selbst noch nicht bestimmter.

Durch Wagners künstlerisches Denken und Schaffen zieht sich ein tiefer Irrthum, worauf wir schon einmal hingewiesen haben. Er verwechselt die Wirkung des Schönen mit der des Wahren. Das Schöne hat seine Zweckwirkung im Gefallen. Schön ist, sagten die Alten, was in seiner Anschauung gefällt. Die Kunst ist die Darstellung des Schönen. Sie kann also keine vom Schönen specifisch verschiedene Zweckwirkung haben. Wagner will mit seiner Kunst nicht bloß gefallen, er will überzeugen. Das Kunstwerk der Zukunft kleidet die Wahrheit nicht in die künstlerischen Formen, damit sie gefalle und sozusagen im Gefallen belehre, sondern die künstlerischen Formen sollen die Wahrheit selbst sein und, weil sie es sind, gefallen und befriedigen. Darum glaubt Wagner, mit Häufen und Stauen seiner Formen die Wahrheit selbst zu steigern. Darum meint er die Fülle des Ausdrucks erreicht zu haben, wenn seine Leitmotive, die er als die unfehlbaren Künder der Idee auserwählt hat, sich möglichst zahlreich, fest und unzertrennbar verschlingen. Für Wagner ist das Wahre nicht nur im Schönen, sondern das Schöne ist die Wahrheit, und diese muß in jenem, eigentlich

aber im musikalisch Schönen aufgehen. Darum ist sein Musikdrama die absolute Kunst und die höchste Offenbarung in Einem.

Das andere Element der Versmelodie ist der im Stabreim gefügte Sprachvers. Wenn Wagner die constitutiven Theile seines Zukunftswerkes als „Bänder des Zusammenhanges für den einigen Ausdruck“ bezeichnet, so erscheint uns in dem Bande der Versmelodie die eigentliche Melodie als der Einschlag des Gewebes, während der Sprachvers dessen Kettenfäden bildet.

Der Name Sprachvers ist eine Erfindung des Meisters und bezeichnet einen Vers, der sich nicht nach willkürlichen, künstlichen Metren mißt, sondern im natürlichen Maße sich bewegt, wie es die Hebungen und Senkungen des Sprach-Accentes aus sich selbst bedingen und bestimmen. Dieser Vers scheint Wagner allein geeignet, die sprachlichen Eigenschaften zu gewähren, welche die Wortdichtung der Tondichtung — Melodie — entgegenbringen muß[1]. Für die dichterische Absicht muß nämlich aus der Prosa der gewöhnlichen Sprache ein erhöhter Ausdruck gewonnen werden[2]. Das Mittel hierzu bietet die moderne Sprache in der Betonung des Sprach-Accentes, der genau dem Zwecke des Verständnisses entspricht. Doch erleidet die Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben verständigen, einen großen Nachtheil dadurch, daß in den zu sehr gedehnten und zerfließenden Phrasen derselben der Sprach-Accent höchst spärlich gebraucht und nur auf die entscheidendsten Momente gelegt wird. Alle übrigen Momente, sie mögen ihrer Wurzelbedeutung nach noch so wichtig sein, müssen in der Betonung „gänzlich fallen gelassen werden“[3]. Die dichterische Absicht, im Sinne und im Wesen des Zukunfts-Kunstwerkes, ist aber im Stande, dem abzuhelfen. Sie befreit die Prosa-Phrase von dem mechanisch vermitteln-

[1] A. a. O. S. 231. [2] A. a. O. S. 233.
[3] A. a. O. S. 234.

den Wörter-Apparate, so daß die in ihr liegenden Accente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung zusammengedrängt werden können[1]. So scheidet der Sprachvers aus der Rede alles für den Ausdruck Nutzlose aus und gründet überdieß seine Wirkungsfähigkeit auf die Macht der Sprachwurzelsylben, „in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wurde“[2].

Die zwingende Kraft des Wortes liegt in seiner Wurzel, welche „erfunden oder gefunden“ ward aus der Nothwendigkeit des ursprünglichsten Empfindungszwanges des Menschen[3]. Darum ist der Dichter „der Wissende des Unbewußten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen“[4]. Den tiefsten Quell ihrer gefühlszwingenden Kraft hat aber die Wortwurzel in ihrem „rein sinnlichen Körper, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist“[5]. Diese tönenden Laute bilden „das ursprünglichste Äußerungsorgan des Menschen — die Tonsprache, welche der unwillkürlichste Ausdruck des von Außen angeregten Gefühles ist. Jedenfalls die erste menschliche Ausdrucksweise und ähnlich derjenigen, welche noch heute einzig den Thieren eigen ist, mußte sich diese Empfindungssprache des Menschen ganz von selbst auch als Melodie darstellen, indem sich das erregte und gesteigerte Gefühl nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mittheilen konnte, welche wiederum durch Einwirkung der mit der begleitenden Geberde gegebenen wechselnden Bewegung zur rhythmischen Melodie sich ausbildete“[6]. „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der

[1] A. a. O. S. 235. [2] A. a. O. S. 243.
[3] A. a. O. S. 245. [4] A. a. O. S. 244.
[5] A. a. O. S. 245. [6] A. a. O. S. 205.

Dichtkunst"[1]. Gewiß einer der wunderlichsten Sätze im „heiligen Kanon-Buch", welches Richard Wagner, dieser „Riesen-Eck- und Markstein", als „ehrwürdige Weisheit" geredet hat[2]. Wenn möglich noch wunderlicher lautet jedoch Wagners eigene Anmerkung zu S. 206: „Ich denke mir die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologischen Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung." Soll etwa diese Anmerkung bestimmt sein, den unangenehmen Eindruck zu mildern, welchen die kurz zuvor bedeutete Ebenbürtigkeit der ersten menschlichen Empfindungssprache mit der noch heute den Thieren einzig eigenen Ausdrucksweise hervorbringen mußte?[3] Consequent bliebe sich der Kunstphilosoph gewiß nicht, weil er nämlich von der menschlichen Empfindungssprache ausdrücklich sagte, daß sie „jedenfalls auch die erste menschliche war". Damit ist aber jedenfalls eine chronologische Folge eingeführt. „Was sich bei

---

[1] A. a. O. S. 204.

[2] Max Schasler (Über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft. II. S. 109) führt zu der Phrase Wagners eine treffliche Parallele aus Hamanns „Ästhetik in der Nuß" an: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, wie der Gartenbau älter als der Ackerbau, Malerei als Schrift, Gesang als Declamation, Gleichnisse als Schlüsse, Tausch als Handel u. s. w." Richtig bemerkt Herr Schasler dazu: „Der Unterschied von der Wagner'schen Phrase ist aber der, daß Hamann sich wenigstens auf den ‚Anfang' beschränkt, während Wagner — weniger geistvoll, aber desto barocker — auch das ‚Ende' behauptet." — Den Grund dafür hätte Herr Schasler bei Herrn v. Hagen finden können: „Richard Wagner ist Wort-Ton-Dichter und philosophischer Denker zugleich, darum ist er der Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft."

[3] Wagners Ideen über den Ursprung der menschlichen Sprache haben eine belehrende Ähnlichkeit mit dem Satze Darwins: „Die Sprache des Menschen verdankt ihren Ursprung der Nachahmung und den durch Zeichen und Gesten unterstützten Modificationen verschiedener Laute, der Stimmen anderer (!) Thiere und der eigenen instinctiven Ausrufe des Menschen" (Abstammung des Menschen, S. 112).

dem idealen Metaphysiker von selbst versteht (nämlich logisches Denken), das verdient bei dem Künstler besonders hervorgehoben zu werden", meint Herr v. Hagen. Wir sehen, für den Künstler der Zukunftsmusik trifft die, übrigens für die Künstler wenig schmeichelhafte, Bemerkung den Nagel nicht auf den Kopf.

R. Wagner wird als ein anderer Schopenhauer in Wort-Tondichtung gepriesen, ja, Herr Dr. Fr. v. Hausegger sieht in ihm die eingefleischte, greifbar gestaltete Philosophie Schopenhauers von Wille und Vorstellung. Doch in „Oper und Drama" holt der Meister jedenfalls seine Ideen noch aus dem Materialismus Feuerbachs her, dem er für „das Kunstwerk der Zukunft" feierlich sein: „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!", zubringt[1]. Wir haben schon auf-

[1] Herr E. v. Hagen schreibt: „Der gemeinsame Boden der beiden Genien (Wagner und Schopenhauer) war so lange sowohl sachlich, namentlich in der Folge der Einwirkung Feuerbachs auf Wagner, wie sprachlich in Folge einer verschiedenen, ja entgegengesetzten Terminologie verdeckt geblieben. Wagners Dringen auf sinnliche Wirklichkeit in der Kunst ward mit Feuerbachs Verherrlichen der Sinnlichkeit verwechselt" (S. 48). Trotz alledem steht schwarz auf Weiß das Wort Wagners, daß er seine Ideen als Feuerbachs Eigenthum anerkennen müsse und daß er nur als künstlerischer Mensch wiedergebe, was Feuerbach als philosophischer Mensch ihm gespendet. v. Hausegger glaubt den Berührungspunkt der Wagner'schen und Schopenhauer'schen Ideen in der Verwandtschaft der indischen Anschauungsweise (Schopenhauer) mit der urgermanischen (Wagner) finden zu müssen. Er liegt einfach in dem religiösen und politischen Pessimismus Wagners, wobei nicht zu verkennen ist, daß Schopenhauers Idee vom blinden Willen vom Materialismus gar nicht so weit abliegt, wie man annimmt. Was Wagner an Schopenhauers Philosophie besonders gefallen mußte, war die Stellung, die jener der Kunst und dem genialen Künstler anweist. Die Kunst ist nämlich nach Schopenhauer die höchste Stufe menschlichen Aufschwunges, die vollkommenste Sonderung von Erkenntniß und Wille. Als das Werk des Genies stellt sie die durch reine Anschauung erfaßten ewigen Ideen in individuellen Gestalten dar. Der geniale Künstler hat sein Glück im ästhe-

merksam gemacht, wie Wagner die Ausdrucksfähigkeit seines Orchesters mit einem gewissen Übergewichte in den materiellen

---

tischen Genuß. Schopenhauer starb, ehe Wagners Stern höher zu steigen begann. Wir glauben indessen nicht, daß der menschenscheue Philosoph seinem musikalischen Alterego besonders sympathisch sein mochte. In dem Kapitel „Zur Metaphysik des Schönen" der „Parerga und Paralipomena" stellt er Sätze auf, die freilich fast so barock klingen, wie manche Wagners, die aber jedenfalls der Zukunftsmusik spinnefeind sind. So erklärt er eine nach oben versetzte Instrumentalbegleitung zur Melodie der Tenor- oder Baßstimme als wider die Natur der Musik, was so manchen Effectstellen Wagners simpel das Lebenslicht ausbläst. Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel ist ihm ein etwas barbarischer Begriff. „Die höhnende Verachtung, mit welcher der g r o ß e Rossini bisweilen den Text behandelt, ist, wenn auch nicht gerade zu loben, doch echt musikalisch." „Auch sollte man suchen, die Oper auf E i n e n A c t u n d E i n e S t u n d e zu beschränken." „Einen viel reineren Genuß, als die Oper, gewährt die g e s u n g e n e M e s s e", weil „die Musik, nur den allgemeinen Kirchencharakter bewahrend, sich frei ergeht und nicht, wie beim Operngesange, in ihrem eigenen Gebiete von Miseren aller Art beeinträchtigt wird; so daß sie hier ungehindert ihre Kräfte entwickelt, indem sie auch nicht, mit dem gedrückten puritanischen oder methodistischen Charakter der protestantischen Kirchenmusik, stets auf dem Boden kreucht, wie die protestantische Moral, sondern sich frei mit großen Flügelschlägen emporschwingt" (Gesammelte Werke, Bd. VI. S. 467). Die Musik in der katholischen Kirche zu Dresden gefiel den Philosophen besonders wegen „des prächtigen Grundbasses der Orgel" (S. 466). Das sind Schopenhauer'sche Ideen von Musik. Vielleicht zählen diese Sätze zu jenen, welche nach Herrn v. Hausegger in der Ästhetik des großen Denkers noch unfertig und Widersprüche enthaltend dastehen, aber nicht verhindern, sich sicher geeignet zu machen, „die Basis zu einer gedeihlichen Fortentwicklung der Kunstwissenschaft zu bilden" (Richard Wagner und Schopenhauer, S. 3). Also Unfertigkeit und Widersprüche zugleich die Basis zu einer gedeihlichen Entwicklung der Wagnerianer-Ästhetik. Prosit! Da versteht man, wie es Herrn v. Hagen noch philosophisch vorkommt, „zum Beweise der Gemeinsamkeit der Ideen dieser zwei einzeln ragenden Spitzen" zu schreiben: „Es wurden bei Wagner nicht nur verschiedene Dinge mit einem und demselben Worte bezeichnet, sondern auch ein und derselbe

Theil dieser Kraft legt und wie hier seine Feuerbach'schen Grundanschauungen sein Denken und Schaffen beeinflussen. Noch weit mehr verstrickt in echt materialistische Anschauungen erscheint sein Gedankengang in der eben dargelegten Sprachphilosophie. Das Kunstwerk der Zukunft zerbröckelt sich hier zuletzt in die unartikulirten Laute, womit die thierische Natur ihre vorübergehenden oder instinctiven, wohlthuenden oder schmerzhaften Eindrücke kundgibt. Wagner meint, weil das Sprachvermögen dem Menschen natürlich ist, müßte auch der sprachliche Ausdruck etwas Natürliches sein. Weil ihm, dem geborenen Sachsen, die deutsche Sprache als Muttersprache gleichsam angeboren war, so betrachtete er ihren Sprachausdruck als wirklich instinctiv und connaturell den durch ihn bezeichneten Dingen. Nur in dieser Voraussetzung vermag man zu begreifen, wie der Kunstphilosoph Paradoxa gleich den folgenden schreiben konnte: „Das Vermögen des unmittelbar empfangenden Gehöres ist so unbegrenzt, daß es die entferntest von sich abliegenden Empfindungen, sobald sie ihm in einer ähnlichen Physiognomie vorgeführt werden, zu verbinden weiß und sie dem Gefühle als verwandte, rein menschliche, zur umfassenden Aufnahme zuweist. Was ist gegen die allumfassende und allverbindende Wundermacht des sinnlichen Organes der nackte Verstand, der sich dieser Wunderhilfe begibt und den Gehörsinn zum sklavischen Lastträger seiner sprachlichen Industriewaaren-Ballen macht? Dieses sinnliche Organ ist gegen den, der sich ihm liebevoll mittheilt, so hingebend und überschwenglich reich an Liebesvermögen, daß es das durch den wühlerischen Verstand millionenfach Zerrissene und Zertrennte als Reinmenschliches, ursprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzustellen und dem Gefühle zum

---

Begriff ward durch fast entgegengesetzte Worte ausgedrückt, wie gerade der Grundbegriff des Lebensdranges, welchen Wagner das Unwillkürliche, Schopenhauer den Willen nennt" (S. 48). Da haben wir's!

entzückendsten Hochgenusse darzubieten vermag."[1] Da bleibt nur eine doppelte Möglichkeit: entweder ist dieß die Sprache des krassesten Materialismus oder die des vollendetsten Unsinns[2].

---

[1] A. a. O S. 249.

[2] Wagner fällt damit auch ein wirklich vernichtendes Urtheil über seine Leitmotive; denn ohne den wühlerischen Verstand können diese nie und nimmer ihre Bedeutung haben. Oder schien es dem Zukunftsmusiker wirklich und allen Ernstes ausgemacht, daß, wenn (Parsifal-Cl.-A. S. 47) zum ersten Male das Herzeleidmotiv ertönt, es jeden Hörer ebenso anmuthen müsse, wie der tiefe Seufzer eines vom wahren Herzeleid schwer belasteten Menschen? Freilich, Herr Hans v. Wolzogen wäre selbst damit noch nicht zufrieden. Nicht bloß dem Hörer und Darsteller des Parsifal, sondern dem scenischen Parsifal selbst wird es erst klar, daß er jetzt an seine Mutter zu denken habe, deren Schmerzgebahren unter denselben Tönen ihm Kundry einst erzählen wird (S. 165). „Eine solche Sprache der Musik (Thematischer Leitfaden zu Parsifal, S. 32) vermag es, die gewaltige Verwandlung in der Seele des harmlosen Knaben hervorzurufen." Das heißt doch die Sache total auf den Kopf stellen! Herr v. Wolzogen scheint sich Wagners Leitmotiv als eine Art platonischer Ideen vorzustellen. Schade ist es, daß der Meister selbst im eigentlich kritischen Momente seiner ganzen Sprachphilosophie einen gewaltigen Tritt versetzt. Siegfried, der Reinmenschliche, der also doch die Ursprache, welche die Thiere heute noch sprechen, gut verstehen muß, hat sich mit Fafners Drachenblut die Hand benetzt und dieses, wie etwa ein Junge, der mit den Fingern in's Tintenfaß gerathen ist, freislich abgesaugt. Das ist bedeutend für ihn. Drachenblut lecken ist kein Spaß für prahlende Kinder. Darum soll es ihm Waldvöglein erzählen. Die Vogelsprache ist nicht ganz unbekannt geblieben. Wer es nicht glaubt, der nehme z. B. „Deutschlands Thierwelt" von Dr. Jäger (I. S. 186) vor, wo eine Reihe stabgereimter Vogelsprachverse in gemeiner Nachtigallensprache und Sprosserdialekt zu lesen ist. An der Vogelsprache fehlt es also nicht, aber an Jung-Siegfried, der trotz seiner Reinmenschlichkeit sie nicht versteht und sich deßhalb Waldvögleins Sprache, obwohl sie ihm „deutlich Worte dünkte", von einer Sängerin verdeutschen lassen muß, deren erstes „Hei!" vielleicht noch dem Vogellexikon angehört. Dem alten Tempeleisen bliebe da wahrlich wiederum nichts Anderes übrig, als mit Hornbegleitung zu singen: „So dumm wie den, erfand bisher

Das Instinctive, Unbewußte, späterhin schlechterdings die Dummheit und Thorheit erhalten in Wagners Dichtungen eine auffallende Bedeutung — eine erlösende Kraft. „Allein mit dem Wotansschwert ein kühnes, dummes Kind, Siegfried, den Wurm versehrt", weiß der weise Schmied zu prophezeien (Siegfried, 1. Act). Die ganze Erlösungsthat Parsifals gründet darin, daß er, „der reine Thor", durch Mitleid wissend wird. Nicht klare Erkenntniß, sondern unbewußte Sympathie macht den nicht kindlich einfachen, sondern kindisch linkischen Jungen, der zudem schon durch seine Tenorstimme in steten Widerstreit mit der Charakterzeichnung eines Knaben tritt, zum Retter der Tempeleisen. Ist es sodann einfacher Fehlgriff oder bewußter Hohn, wenn Gurnemanz, der in das ganze Erlösungsgeheimniß des Gralskönigs eingeweiht ist, den Mann der rettenden That als dumm und als Gänserich bezeichnet?

Bei Wagner ist die echte, wahre Naivität der Unschuld eine fast plumpe Dummheit, und das echt, wahrhaft Menschliche wird von ihm in die Gluth der Sinnlichkeit zersetzt, welche, wenn wir seinen barocken Sprachphilosophemen glauben müßten, selbst noch in der öden Tiefe der Sprachwurzeln hinlodert, etwa wie thierischer Reiz in den Paarungsrufen der Vögel. Was die Sinnlichkeit im Menschen zäumt und zügelt, gilt ihm als ein Verderben für das Reinmenschliche und macht unfähig, die Tiefen seiner Dichtung, das Ur-Element der Sprachwurzeln zu erfassen. „Ehe wir unsere staatlich-politisch oder religiös-dogmatisch bis zur vollsten —

---

ich Kundry nur." Einen Vogel redend einzuführen ist immer eine gewagte Sache. Man denkt sogleich an einen lustigen Papagei. Der Kunstphilosoph aber, der behauptete, die reinmenschliche Ursprache hätten uns nur Vernunft, Religion, Politik u. s. w. unverständlich gemacht (S. 243), sollte „ein kühnes, dummes Kind, Siegfried", doch nicht von einem Vogel auf gut deutsch ansingen lassen.

Selbstunverständlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurück zu empfinden vermögen, sind wir auch nicht im Stande, den sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln zu fassen." [1]

Nicht besser in sich, in ihrer Wiedergabe aber eher noch verwirrter und verworrener erscheinen des Kunstphilosophen Begriffe und Ausdruckweise bei der Begründung der hohen Bedeutung und Nothwendigkeit des anderen Theil-Elementes seiner Dichtersprache — des Stabreimes. Wir haben ihm auch hierhin zu guter Letzt noch zu folgen. Dieses um so mehr, weil der Stabreim eine Jedermann auffallende Eigenschaft der Nibelungendichtung ist und es immerhin von Interesse sein muß, zu erfahren, wie der Meister sich in seine Wahl dieses poetischen Kunstmittels hineingedacht und dieselbe vor sich selbst gerechtfertigt hat. Fast möchte man nämlich glauben, daß ihm diese Wahl späterhin in einem minder günstigen Lichte erschien, da „Parsifal" den Stabreim nicht mehr zeigt.

Wir sind nicht gesonnen, in eine eigentliche Untersuchung über Werth und Vollendung, Vorzüge und Nachtheile des Stabreimes uns einzulassen. Derselbe hat in neuerer Zeit in W. Jordan („Nibelungen", Frankfurt 1870) einen begeisterten Anwalt und gewandten Meister gefunden. Was uns den alliterirenden Vers jedenfalls theuer machen muß, ist seine geschichtliche Stellung. Das Hildebrands-Lied, Muspilli, Wessobrunner Gebet, der Heliand u. s. w. sind alliterirende Sprachdenkmäler im Althochdeutschen, Altsächsischen, die Lieder der älteren Edda im Altnordischen. Aus ihnen hat Wagner den Stabreim kennen gelernt, ebenso wie den sogenannten Sprachvers [2]. Daß er beide aufgenommen, gereicht

---

[1] A. a. O. S. 243.

[2] Der alliterirende Vers beruht auf dem Wortgewicht oder Begriffsacent; der Verston liegt fast immer auf den Stammsylben von Begriffswörtern, die so als hochbetonte Wörter (Stabwörter) hervor-

ihm geradeso zum Lobe, wie, daß er die herrliche Sagenwelt der älteren deutschen Dichtkunst dem größeren Publikum neu erschlossen hat. Der Stabreim hat also in Wagners Kunstwerk der Zukunft eine gewisse thatsächliche Berechtigung. Allein gegenüber den ästhetischen Bedenken, welche sich gegen die Einführung des Stabreimes in das Operntextbuch geltend machen müssen, kann eine ausgedehnte, ausschließliche Wiederaufnahme desselben nicht gerechtfertigt erscheinen. Wenn sich der alte Sagengehalt die neue Musik in aller Fülle gefallen lassen kann, warum sollte dann seine Rede noch in Maß und Band der Alten gefügt werden müssen? Wir sagten, daß für einen Operntext der Gebrauch des Stabreimes bedenklich sei. Denn die Sprache des Operntextes ist jedenfalls um so besser, je musikalischer sie an sich ist. Sie wird aber gewiß musikalischer gestimmt durch den in Endreimen gegebenen Vocalklang, als durch die mehr stoßenden und stammelnden Consonanten der anreimenden Worte. Wagner will aus der nur in Vocalen ertönenden Empfindungssprache die mütterliche Urmelodie heraushören, aus welcher die Wortsprache geboren wurde [1]. Wir gönnen ihm diesen Genuß. Er muß aber zugeben, daß im Reimverse das musikalische Element durch den vocalisirenden Endreim mehr hervortritt, als im consonirenden Stabreime. Das ist ihm übrigens nicht entgangen. Er suchte sich deßhalb mit dem „wühlerischen" Verstande auseinanderzusetzen und philosophirte sich standhaft in den Glauben hinein, daß sein stabgereimter Sprachvers das denkbar Beste leiste.

Wagner ist ein ausgesprochener Pessimist, nur nicht, wenn es sich um seine Ideen und seine Schöpfungen handelt. In diesem Falle wird er zum Optimisten, der nicht nur für das Werk, sondern auch für dessen Meister unbedingt Hoch-

treten. Beim Vortrage wurden die Stäbe auch durch Saitenaccorde herausgehoben.

[1] A. a. O. S. 260.

schätzung fordert. Es ist fast unglaublich, wie er Worte und Begriffe vergewaltigt. Poetische Begeisterung erscheint bei ihm als Dichternoth. Den Wurzeln der Pflanzen und Bäume sieht er frische Keime entsprossen: also muß auch den Urwurzeln der Sprache zeugende Kraft innewohnen. Die politischen Ereignisse haben ihn (nur durch seine Schuld) in dem ruhigen Aufbau seines Werkes gestört: also ist ihm Civilisation eine frostige Schneedecke, unter der das Volk in der Unwillkür seines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln bewahrt[1]. Er hat sich mit den modernen Verhältnissen nicht nach Wunsch und Willen vertragen können: also entstellt die moderne Sprache absichtlich bis zur Unkenntlichkeit durch den Sinn der Rede die Verwandtschaft der Wurzeln[2]. „Das Gehör ist kein Kind; es ist ein starkes, liebevolles Weib.“[3] „Nach Außen wendet sich der innere Mensch als tönender an das Gehör, wie seine äußere Gestalt sich an das Gesicht wandte.“[4] Wagner spricht vom Auge und Ohre des Gehöres und nimmt die Sehkraft des Ohres des Gehöres für den Consonanten in Anspruch. Seine Wort-Tonsprache wendet sich an das sehende und hörende Gehör, das ist, an das „vollkommen verstehende Gehör“, welches den innern Menschen mit untrüglicher Gewißheit vernimmt[5].

So spricht die Kunstphilosophie von R. Wagner, die der dichterisch bankerotten Welt den alten Stabreim retten soll. In diesem Stile beginnt auch der dritte Theil von „Oper und Drama“ mit dem merkwürdigen Satze: „Der Dichter hat bisher nach zwei Seiten hin versucht, das Organ des Verstandes, die absolute Wortsprache, zu dem Gefühlsausdruck zu stimmen, in welchem es ihm zur Mittheilung an das Gefühl behilflich sein sollte: durch das Versmaß — nach der Seite

[1] A. a. O. S. 244. [2] A. a. O. S. 248.
[3] A. a. O. S. 249. [4] A. a. O. S. 251.
[5] A. a. O. S. 252.

der Rhythmik, und durch den Endreim — nach der Seite der Melodik."[1] Das will heißen: Die poetische Sprache hat zum Ausdrucke des Schönen und zum Zwecke des Gefallens zwei Mittel angewendet: das Versmaß und den Endreim. Das ist nun zunächst schon deßhalb unrichtig, weil ein Drittes, Unerläßliches, übergangen ist. Die poetische Sprache muß nämlich an erster Stelle Wohllaut und Feinheit, also Gewähltheit der Diction, zeigen. Dieses hat die wahre Dichtkunst nie übersehen, sie mochte dichten, in welcher Sprache sie wollte. Die Wagner'sche Muse scheint allerdings davon bisweilen keine Ahnung zu haben. Wenigstens Verse wie:

Deinen Sudel sauf' allein!

und:

Da lügst du, garstiger Gauch!

und:

Hier hilft dem Dummen
nur die Dummheit selbst!

und:

Was schafft der Tölpel
dort mit dem Topf? u. s. w.

zeugen nicht davon. Das waren Citate aus „Siegfried". Von den Artigkeiten des alten Gurnemanz im „Parsifal" haben wir schon Notiz genommen. Der Zauberer Klingsor singt:

Sag', wo triebst du dich wieder umher?
Pfui! Dort, bei dem Ritter-Gesipp',
wo wie ein Vieh du dich halten läßt?

Poetische Dictionen ähnlicher Art ließen sich aus Wagners musikalischen Dramen reichlich beibringen. Sie müssen zu den Eigenthümlichkeiten des Kunstwerkes der Zukunft gehören, da sie in den Werken der früheren Periode kaum vorkommen. Eine gewisse Härte und Unbeholfenheit der Sprache macht sich aber auch an einzelnen Stellen der älteren Werke

[1] A. a. O. S. 220.

bemerklich. Daneben stehen aber zahlreiche andere Stellen, die beweisen, daß Wagner es gut verstand, auch schöne Verse zu machen, in denen Rhythmus und Wohllaut schon halbe Musik sind.

Nach Wagners Philosophie für das Kunstwerk der Zukunft wird das rhythmische Element durch den Sprachvers besorgt, den jedoch Wagner von den engeren und drückenden Fesseln seines älteren Vorbildes erlösen zu müssen glaubte. Das melodische Element übernimmt der Stabreim. Der Consonant ist es nämlich, welcher die Gefühlssprache zur Wortsprache erhebt. Er erhebt den tönenden Laut der Wurzel zu bestimmter Charakteristik dadurch, daß er sein unendlich flüssiges Element sicher begrenzt, ihn zur unterscheidbaren Gestalt macht. Er bestimmt als Anlaut gleichsam die Physiognomie der Wurzel. Diese physiognomische Außenseite der Sprachwurzel, in welcher der Consonant die Individualität der begegnenden Wurzel zunächst zeigt, theilt sich „dem Auge des Sprachverständnisses“ mit. Weil nun der Dichter die Aufgabe hat, vom Gefühle vollständig begriffen zu werden, so muß er seine Gestalten dem Auge und dem Ohre (des Gehöres) vorführen. Das erreicht er dadurch, daß er die nothwendigen Accente des rhythmischen Verses in ein gleiches Gewand kleidet, was einfach und wirksam durch den gleichanlautenden Stabreim geschieht. „Die Gleichheit der Physiognomie der durch den Sprachsinn accentuirten Wurzelwörter macht diese (jenem Auge) schnell kenntlich und zeigt sie (ihm) in einem verwandtschaftlichen Verhältnisse, das nicht nur dem sinnlichen Organe schnell faßlich ist, sondern in Wahrheit auch dem Sinne der Wurzel innewohnt.“

Bei Wagner heißt der Stabreim sinnig und sinnlich. Sinnlich ist er, weil er zum sinnfälligen Bande des Sprachverses wird. Sinnig ist er, weil er innigst verbunden ist mit der Sprachwurzel, in der sich die Empfindung von einem Gegenstand zum Sinn (Wortsinn) derselben verkörpert.

Dieser Ausdrucksfähigkeit des Stabreimes wird eine bedeutende Kraft zugeschrieben. „Eine Empfindung, die sich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelwörter rechtfertigen kann, ist uns, sobald die Verwandtschaft der Wurzeln durch den Sinn der Rede nicht absichtlich entstellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache — ganz unzweifelhaft begreiflich.“ Denn „der sinnig-sinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer anderen zunächst durch seine reinsinnliche Eigenschaft in der Weise zu verbinden, daß die Verbindung mit dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine reinnatürliche sich ihm einschmeichelt“ [1]. Der Stabreim ist also das kräftigste Ausdrucksmittel der dichterischen Absicht und muß folglich für das zum höchsten Ausdrucke hinstrebende Kunstwerk herangezogen und ausgebildet werden. So kommt der alte, graue Stabreim in's junge, grüne Kunstwerk der Zukunft. Was sollen wir dazu sagen?

Der ganze logische Apparat Wagners leidet hier wie überall nicht nur an formellen Schwächen und Ungereimtheiten, sondern auch an den beiden Grundirrthümern der Ästhetik des Kunstwerkes der Zukunft. Das ästhetische Moment wird beständig mit dem logischen verwechselt oder dem letzteren gleichgesetzt. Im Stabreim liegt unstreitig ein ästhetisches Moment, eine Ausdrucksfähigkeit des Schönen. Für Wagner wird sie zum Ausdrucke des Wahren. Der ästhetische Ausdruck muß sich steigern zu größerem Gefallen, der logische zu größerer Überzeugung. Durch die dichterische Form gewinnt die vorgelegte Idee nicht an Wahrheit, sondern an Schönheit. Wir müssen wiederholen, was wir schon früher gesagt haben: Für Wagner ist das Wahre und Gute nicht im Schönen, sondern sie sind das Schöne. Die Schönheit ist das Maß für Wahrheit und Güte.

---

[1] A. a. O. S. 248.

Der zweite Grundirrthum Wagners liegt darin, daß er seine subjectiven Eindrücke und Auffassungen einfach objectivirt. Weil er sich nun einmal die Sache so denkt, so muß sie nothwendig also sein. Er heftet an ein melodisch-harmonisches Tongebilde eine Idee, und allsogleich scheint es ihm, auf diese Weise und nicht anders müsse diese in Tönen sich darstellen. Das ist jedoch nicht genug. Nothwendig muß sein Leitmotiv auch für Jedermann diese Idee hervorbringen. Das willkürlichste Zeichen ist ihm im Handumdrehen ein nothwendiges geworden. Weil er ein Deutscher ist, so verbinden sich für ihn mit den Worten L u s t und L e i d wie von selbst die entsprechenden Begriffe. Darum sind für ihn Lust und Leid natürlich nothwendige Zeichen von dem, was sie in uns Deutschen als entsprechenden Begriff wachrufen. Weil sodann in L u s t und L e i d das **u** und **ei** durch den Anlaut **l** zunächst zur Bezeichnung dieser Begriffe bestimmt werden, so erblickt der Meister in dem **l** das b e g r i f f s bestimmende Moment und nicht bloß das den L a u t bestimmende. **U** und **ei** bleiben dann als Grundelemente aus der Gefühlssprache zurück. Freilich sind sie gerade hier in ihrer Tonempfindung nicht sehr zutreffend. Das dumpfe **u** wird nämlich durch den g e m e i n s a m e n Anlaut zur hellen Lust und das helle **ei** durch das stabreimende **l** zu dumpfem Leid gestimmt. W i r würden sagen, daß der gleiche Anlaut in dem Satze: „Liebe bringt Lust und Leid", einen angenehmen Eindruck hervorbringt, d. h. daß er Gefallen erregt, mit e i n e m Worte, daß er schön ist, während z. B. der gleich wahre Satz: „Liebe bringt Freude und Schmerz", diese ästhetische Wirkung nicht hat. Wir würden ferner sagen, daß ein Dichter gut thun würde, die erstere Form zu wählen, weil er als Dichter auch die ästhetische Wirkung berücksichtigen muß. Für Wagner genügt das nicht. Er schreibt: „Der Sinn des stabgereimten Wurzelwortes, in welchem bereits die

neu hinzugezogene Empfindung sich kundgibt, stellt sich durch die unwillkürliche Macht des gleichen Klanges auf das sinnliche Gehör, an sich schon als ein Verwandtes heraus, als ein Gegensatz, der in der Gattung der Hauptempfindung mit inbegriffen ist, und als solcher nach seiner generellen Verwandtschaft mit der zuerst ausgedrückten Empfindung durch das ergriffene Gehör dem Gefühle, und durch dieses endlich selbst dem Verstande mitgetheilt wird." [1] — „Naht euch diesem herrlichen Sinne, ihr Dichter! Nahet euch ihm aber als ganze Männer und mit vollem Vertrauen!" [2] Welch ein Gerede! Es verbirgt aber schlecht den schalen Sinn.

Noch einmal: bei Wagner verschwimmt der Unterschied zwischen ästhetischem und logischem Ausdrucksvermögen. Ja, noch mehr: bei Wagner sind Denken und Empfinden, sinnlicher Eindruck und geistige Vorstellung, Bild und Begriff ein und dasselbe. Seine Philosophie wenigstens in „Oper und Drama", ist eine materialistische. Das Kunstwerk der Zukunft steht nach den Ideen des Meisters mit beiden Füßen auf dem Gebiete des Materialismus. Das ist der Meisterbrief seines Ursprunges, wenn es auch späterhin das Zeugniß der Reife erhalten hat für Schopenhauer'schen Pessimismus. Zwischen Materialismus und Pessimismus liegt immerhin nicht die ganze Welt.

Ehe wir unsere Beleuchtung von „Oper und Drama" ganz abschließen, müssen wir aber noch einen Punkt besprechen, den wir oben schon berührt, jedoch des besseren Zusammenhanges halber nicht weiter verfolgt haben. Die Wagner'sche Oper, soweit sie die Verwirklichung des Kunstwerkes der Zukunft vorstellt, entbehrt eigentlicher, entwickelter Chorsätze. Sie hat mehrstimmige Sätze von größerem oder geringerem Umfang — gewöhnlich von geringerem; aber der große Chor

---

[1] A. a. O. S. 248. [2] A. a. O S. 249.

findet in ihr keine Anwendung. Daß es dem Meister auch für diese Form seiner Kunst an schaffender Kraft nicht gebrach, beweisen seine früheren Werke mehr als zur Genüge. Es mußten also theoretische Gründe ihn bestimmt haben, sich dieses Kunstmittels zu begeben. So ist es in der That. In „Oper und Drama" gibt uns der Meister seine leitenden Ideen sogar mit einer gewissen Klarheit zu verstehen, und gewinnt gerade durch letztere bei ihm seltene Eigenschaften eine gewisse Voreingenommenheit für seine Sache. Mehr als sonst scheint er für den ersten Augenblick hier in seinem Rechte zu sein und mit überraschender Consequenz zu verfahren. Doch bei näherer Erwägung zeigt sich die Theorie nur seinen Lieblings- und Sonder-Ideen auf den Leib geschnitten, ebenso unhaltbar, als in anderen Punkten. Im Drama der Zukunft soll nämlich nach Versicherung seines Meisters nirgends Raum sein zur Aufstellung von Individualitäten von so untergeordneter Beziehung, daß sie zum Zwecke polyphonischer Wahrnehmbarmachung der Harmonie durch nur musikalisch symphonirende Theilnahme an der Melodie der Hauptperson verwendet werden könnten. Jeder Theilnehmer an der Handlung muß auf dieselbe entscheidenden Einfluß äußern, was er nicht vermag, wenn er zur bloß harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person zu dienen hat [1].

Was den ersten Satz betrifft, so ist er ganz richtig, aber sicherlich nicht neu. Eigentlich hat — mutatis mutandis — schon Aristoteles dasselbe gesagt. Allerdings müssen diese immer anerkannten Grundsätze für Einführung und Verwendung von Individualitäten in der Oper, eine gewisse Milderung finden. Ihr Zweck ist eben schließlich doch in erster Reihe die Ermöglichung musikalischer Formen. Freilich dagegen protestirt Wagner. Er will keine Oper, sondern

[1] A. a. O. S. 280.

ein Musikdrama. „Aber was er auch sagen mag, seine Dichtungen sind am Ende doch Opern, in welchen der Text, so gut und schön, so neu und poetisch er auch ist, der Musik untergeordnet ist.“ So schreibt Heinrich Kurz in seiner Geschichte der neuesten deutschen Literatur [1]. Gewiß mit Recht. Doch gesetzt auch, die ästhetischen Gesetze der Oper forderten dieselbe strenge Motivirung der Einführung der Individualitäten, so folgt daraus noch lange nicht, daß die Oper auf den Chor aus ästhetischen Gründen von vornherein so viel als verzichten müsse. Es folgt daraus einzig nur die unerläßliche Forderung an den Dichter, in der Wahl und Anordnung seines Stoffes, im ganzen Aufbau der dramatischen Handlung dafür zu sorgen, daß sich im Libretto dem Componisten Stellen darbieten, wo eine größere Anzahl von Personen, wie sie die Aufführung von Chören fordert, wenigstens als moralische Individualität sympathisch in die Handlung eingeführt wird. Ja, in ganz logischer Entwicklung würde sich diese Forderung an die dichterische Absicht, wie Wagner sagen würde, sogar dahin steigern lassen, daß der Operndichter sich ein Gesetz daraus machen müsse, gerade da solche Momente einführen zu können, wo die Musik naturgemäß nach Steigerung ihres Vermögens verlangt und von selbst nach ihren wirksamsten Formen greift, z. B. am Schlusse der einzelnen Acte [2].

---

[1] S. 586.

[2] Mochte es Wagner entgangen sein, daß die Mozart'sche Oper im Allgemeinen in größeren Chorsätzen auch etwas karg gehalten ist? Er hat wahrscheinlich auch nicht übersehen, daß die Abstinenz, welche Mozart sich offenbar auferlegte, einen sehr praktischen Grund hatte in den seinerzeit noch sehr beschränkten Chorkräften des Opernpersonals. Überhaupt drängte sich dem Schreiber schon mehr als einmal die Frage auf: Was hätten Gluck und Mozart mit den Mitteln Wagners gethan? Gluck wollte Klopstocks Hermannsschlacht componiren, worum ihn der Dichter selbst gebeten hatte. Er wollte dazu ein eigenes Orchester zusammensetzen, besonders mit neu construirten Hörnern.

Die Finalen, wie die Oper vor Eintritt der Zukunftsmusik sie in Regel und Brauch hatte, sind nicht so unmotivirt und ungereimt, wie Wagner sie hinstellt. Er selbst hat solche Sätze geliefert von einer dramatischen und musikalischen Vollendung, welche schwer ihres Gleichen finden werden. Der Meister des „Lohengrin“ muß schlechterdings sein Werk verläugnen, wenn er die Behauptung gelten lassen will, daß die zur Polyphonie erforderliche größere Anzahl von Personen in die Scene einzig nur durch musikalisch symphonirende Theilnahme an der Melodie der Hauptperson eingeführt werden könne. Da urtheilt Ambros doch völlig anders, wenn er vom ersten Lohengrin-Finale schreibt: „Man mag zusehen, ob man, was echt dramatische Wirkung betrifft, sehr viele Seitenstücke dazu finden wird.“

Die weitere Behauptung Wagners, jeder Theilnehmer an der Handlung müsse auf dieselbe entscheidenden Einfluß äußern, wird gleichfalls aus seinen eigenen Werken widerlegt. Wenn der junge Hirtenknabe nach dem großen Scenenwechsel im ersten Acte des „Tannhäuser“ sein allerliebstes Hirtenliedchen singt, das auf die Schwüle der vorigen Scene wie Frühlingsluft anmuthet, dann äußert er doch wahrhaftig keinen entscheidenden Einfluß auf die Handlung. Sie könnte auch ohne ihn und sein Lied ihren Gang nehmen.

Noch 1783 hatte er zu dem preußischen Hofkapellmeister Reichardt gesagt, er müsse noch ein neues Instrument erfinden. Dasselbe soll er auch Klopstock selbst erklärt haben. Gluck hat nicht nur in seinen Bestrebungen für die Oper, sondern auch in den Schicksalen dieser Bestrebungen manche Ähnlichkeit mit Wagner. Dr. Burney bemerkt z. B.: „Das Urtheil des gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsamen Händl war nach Anhörung dieser Oper (La Caduta de' Giganti) allzu strenge und unfein.“ — Herr v. Hagen hätte also einen Beweis, daß Wagner wenigstens Gluck und Händl in einer Person war. Gluck hatte den Engländern zuliebe zu den Chören der Oper Posaunen gesetzt. Wagner hätte gewiß von ihnen verlangt, sie müßten Werk und Meister auch ohne Posaunen hochschätzen.

Ebenso viel und ebenso wenig entscheidenden Einfluß auf die Handlung übt der famose Nachtwächter in den „Meistersingern". Wer erinnert sich nicht an den hochdramatischen Eindruck in „Wallensteins Tod", wo der Kammerdiener die herabgefallene Kette seinem Herrn zeigt und sagt:

Die goldene Kette ist entzwei gesprungen.

Nach Wagner ist die Sache ganz ungeschickt; denn der Kammerdiener übt doch, wenn er seinem Herrn Ringkragen und Feldbinde abnimmt, keinen entscheidenden Einfluß auf die Handlung.

Aber Wagner hat noch weitere Gründe gegen den Chor. „Eine Masse," sagt er, „kann uns nie interessiren, sondern bloß verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Theilnahme fesseln." [1] Diese Behauptung könnte nun zunächst nicht „geradezu als demokratisch" bezeichnet werden, wie die Pelzrock-Revue aus des Meisters venetianischen Morgenstunden. Seine ästhetische Richtigkeit aber hat der Satz. Nur ist es schade, daß er nicht zur Sache paßt; denn der Chor ist nicht nothwendig als eine Masse zu denken. Er kann im dramatischen Gefüge entweder als eine (moralische) Person auftreten oder sich hier auch in mehrere, physische oder moralische Persönlichkeiten auflösen. Auch musikalisch ist der Chor keine Masse. Eine Anzahl in Rede oder Gesang sich äußernder Menschen stellt nie eine Masse dar, es sei denn nach dem Maße der materialistischen Ideen R. Wagners. Der Chor löst sich sodann in das Stimmgefüge auf, was wiederum dem Eindrucke des Massenhaften widerspricht. Wagner selbst behandelt überdieß die formelle Seite seiner Chorsätze mit solchem Geschick, daß eine eigentliche Polyphonie den Eindruck des Festen und Gebundenen völlig aufhebt [2].

[1] A. a. O. S. 280.

[2] Wagner leistet in seinen Chören unbedingt ganz und gar, was er von einem Componisten fordert: er solle „auch im harmonischen

Noch einmal: wie konnte der Meister, welcher den „Lohengrin" schuf, ein paar Jahre später schreiben: „Selbst der bisher in der Oper verwendete Chor wird nach der Bedeutung, die ihm in den noch günstigsten Fällen dort beigelegt ward, in *unserem* Drama zu verschwinden haben; auch er ist nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird"?[1] Nebenbei bemerkt, paßt auch der zweite Theil dieses Satzes zum ersten wieder einmal wie eine Faust auf's Auge. Er beweist sogar gerade das Gegentheil von diesem. Denn wenn der Chor im Drama von lebendig überzeugender Wirkung werden *kann*, so *muß* er im vollkommenen Kunstwerk der Zukunft beibehalten werden. Es ist nur gewissenhaft Sorge zu tragen, daß dem Chor die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. Auch läßt sich Alles, was Wagner gegen den Chor vorbringt, mit geringer Einschränkung ebenso gut gegen einen mehrstimmigen Satz für die Hauptpersonen der Handlung sagen. Der Meister hat hier in „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Meistersinger" gezeigt, was er Herrliches zu leisten und zu bieten vermochte. Aber solche Genüsse darf das Kunstwerk der Zukunft nicht mehr bieten. Dafür steht es auf der Höhe *seiner* Kunsttheorie, wenn *eine* Stimme in endloser Melodie stabgereimte Verse eine halbe Stunde lang herabsingt, um sich von den Leitmotiven des Orchesters im buntesten Wechsel der Instrumente umgaukeln zu lassen. Das nennt dann Wagner Charakterisirung der Melodie, wie sie

---

Zusammenklange die Individualität des Betheiligten in bestimmter, wiederum *melodischer* Kundgebung sich geltend machen lassen" (S. 282). Deßungeachtet schreibt er an derselben Stelle, der Chor sei nicht dazu verwendbar. Das sind Verse, die sich der Meister macht auf seine Art und die freilich nur mit Stäben und Stecken sich reimen lassen.

[1] A. a. O. S. 280.

der symphonirenden Vocalmasse durchaus verwehrt war [1]. Und doch muß gerade dieser Idee des Meisters die mächtig wirkende, prachtvolle Kunstform des großen Chorsatzes in der Zukunftsmusik zum Opfer fallen. „Der Standpunkt unserer selbständig entwickelten musikalischen Kunst führt ihm (dem Tondichter) auch das unermeßlich fähige Organ zur Wahrnehmbarung der Harmonie zu, das, neben der Befriedigung des reinen Bedürfnisses, zugleich in sich das Vermögen einer Charakterisirung der Melodie besitzt, wie es der symphonirenden Vocalmasse durchaus verwehrt war, und dieß Organ ist eben das Orchester.“ [2] Es ist der alte Irrthum, dem sich Wagner nie entwinden kann. Daß das Orchester in gewissen Beziehungen reicher ist an rein künstlerischer Ausdrucksfähigkeit, als ein Vocal-Chor, kann, doch mit großer Reserve, zugestanden werden. Daraus eine höhere logische Ausdrucksfähigkeit zu folgern, vermag nur eine Begriffsconfusion à la Wagner. Der Mensch ist gegenüber den Menschen stets ausdrucksfähiger, als jedes andere Mittel „dichterischer Absicht“. Der Chor singt Worte, und das Wort ist und bleibt der eigentlichste, bündigste und klarste Träger des Gedankens und auch der Gefühle, wenn man diesem Worte seinen vernünftigen Sinn läßt. Dafür ist aber der Kunstphilosophie der Zukunft das Verständniß verloren gegangen, oder, wie der Meister sagen würde: ihr Gesicht hat dafür kein empfängliches Ohr.

Es ist ein wunderliches Verwechseln und Verwirren, was Wagner zu *seinem* Resultate führt. Erst paßt ihm der Opern-Chor nicht in die Scene, weil er nicht genügend dramatisch eingreifen kann. Darum wird an seine Stelle durch eine Gedanken-Escamotage der sonderlichsten Art das Orchester gesetzt, welches doch von der Handlung von vornherein ausgeschlossen ist und in scharfsinniger Symbolik dieser seiner

---

[1] A. a. O. S. 282. [2] A. a. O. S. 282.

Stellung im Bayreuther Zukunfts-Kunsttempel in ahnungsvoller Tiefe verschwindet. Mit anderen Worten: der Opern-Chor paßt nicht in's Musikdrama, weil er zu musikalisch ist; darum tritt für ihn das rein musikalische Orchester ein. Zuletzt muß aber dieses Orchester doch wieder zum Chore sich umsetzen, um als antiker Chor sogar den „idealisirten Zuschauer" vorzustellen.

Nicht was die klare Idee zu geben vermag, sondern was die Ahnung erregt, wird zum vorzüglichsten Ausdrucksmittel des Wagner'schen Kunstwerkes. Nicht der Gedanke, sondern das Gefühl; nicht das Bewußte, sondern das Unbewußte; nicht das Vernünftige, sondern das Sinnige; nicht das Geistige, sondern das Sinnliche, um nicht mehr zu sagen, sind sein Anfang und sein Ende, seine Kraft und sein Zweck, sein Werden und sein Wirken. Die Kunstphilosophie des Kunstwerkes der Zukunft in „Oper und Drama" findet, geleitet von der Unklarheit und Leidenschaftlichkeit, getrieben von der titanenartigen Gestaltungsgewalt Wagners, richtig ihren Weg von Feuerbach zu Schopenhauer. Insofern hat Herr Dr. v. Hausegger Recht, wenn er [1] in einem orakelhaften Tone declamirt: „Wagners Consequenz ist die einer fruchtbaren organischen Entwicklung, die zu ihren Resultaten gelangt, wie sie nicht anders kann."

Einem nätürlichen Drange folgend, hatte einst der Knabe Richard für die Musik sich entschieden. Die Sache war getroffen; denn Wagner war Musiker von Natur aus. Wieder von dem nämlichen Drange getrieben, greift der Jüngling Richard nach tiefgreifenden Verirrungen des praktischen Lebens zur Musik zurück. Die Sache war wieder getroffen; aber der Quell, der nun sprudeln sollte, hatte seine „Reine" verloren. Mitten in der Noth des Lebens greift auch der Mann zur Kunst; aber die Bitterkeit des Kampfes um's Dasein vergällt

[1] A. a. O. S. 5.

ihm die Freude am Schaffen. In ihm, dem nie geklärten Genie, ist der Drang nach besserer Existenz vom Schaffensdrang des Künstlers durchsetzt. „Der fliegende Holländer" — „das bleiche Phantom in düsterer Nacht" — der erste Stein vom Zukunfts-Kunstwerke, ist auch der Ausdruck dieser in Dichternoth umgesetzten Lebensnoth des Meisters. Aus den Ruinen einer ungebändigten und entweihten Jugend und in der Nacht getäuschter Hoffnungen und zu hoch gespannter Ansprüche taucht diesem so begabten Genius das Gespenst des Pessimismus auf und verfolgt ihn durch sein ganzes Leben. Der klare, warme Sonnenblick seiner Dresdener Wirksamkeit drängt diese Geistesrichtung Wagners allerdings für eine kurze Zeit zurück. Es ist diese Zeit der Lenz seines Schaffens, dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" ihr Dasein, die „Meistersinger" und „Siegfried" noch ihre Frische verdanken, der im „Parsifal" fast einen wonnigen Herbst zur Nachfeier gefunden hätte, wenn nicht die versengende Gluth eines eigenthümlichen Sommers auch Laub und Frucht hätte welken lassen. Dresden bot Wagner nicht Alles, was sein stets unbefriedigter Geist wollte. Das Publikum verstand ihn, so meinte er, ungenügend; die Kritik verfolgte ihn aus purem Neid und Hasse; der Hof hörte nicht auf seine Reformvorschläge oder säumte, sie unbedingt auszuführen. Das reizte seinen Widerspruch. Sein Pessimismus wird wieder wach. Jetzt setzt sich ihm die Künstlernoth in politische Noth um. Wagner wird ein Rienzi von 1848. Die Thatsachen haben ihre Folgen. Zum Phantom von künstlerischer Noth tritt die Wirklichkeit finanzieller Noth. Da muß sich der gepreßte Unmuth, die grenzenlose Unzufriedenheit Luft machen. Wagner ist Künstler, und nur auf den Wegen und dem Boden der Kunst kann er stehen und gehen. Da macht sich nun auch sein Pessimismus Luft. Erst wird die Kunst an die Revolution gewiesen. Neues will Wagner schaffen. Aber Neues findet erst Platz, wenn alles Alte umgestürzt in Trüm-

mern liegt — „Revolution und Kunst“. Doch neu soll die Sache nicht bloß sein, sondern neu auch alles Andere machen — „Das Kunstwerk der Zukunft“. Aber in einem Geist, wie er Wagner eigen war, muß die Idee Gestalt gewinnen. „Oper und Drama“ ist das Streben und Ringen darnach. Feuerbachs Philosophie, die, zwar mit dem Kant'schen Idealismus brechend, den richtigen Boden verfehlt und in den bodenlosen Materialismus fällt, erscheint dem Pessimisten als der richtige Stern. Das Chaos seiner Gedanken, Vorstellungen, Erwartungen und Bestrebungen wird nach Feuerbach im Grunde zurechtgelegt. Die Hitze des Gährungsprocesses, gesteigert durch die Gluth schon vorhandener Leidenschaften, bilden den Sommer des Wagner'schen sinnig-sinnlichen Schaffens. Die erste Frucht, welche durch diese Schwüle gezeitigt wurde, ist uns in „Oper und Drama“ gegeben. Die weiteren Früchte gehören wieder der eigentlichen Kunstübung an. Die erste Frucht, so sagt er selbst, brachte er nur mit Widerwillen zum öffentlichen Markte, und der Preis, den sie ihm brachte, war immerhin gering. Anders zeitigten ihm die späteren Früchte, doch nicht allein im schwülen Drange dichterischer Noth, sondern auch im sommerlichen Reiche königlicher Gnade.

Spätestens im Januar 1851 war „Oper und Drama“ vollendet. Noch im November dieses Jahres folgte die „Mittheilung an meine Freunde“. Sie sollte eigentlich das Vorwort zur Veröffentlichung seiner drei bisherigen Operndichtungen bilden, war aber dem Meister unter den Händen zu einem Buche angeschwollen, wie Herr Glasenapp berichtet[1]. Derselbe nennt sie „die letzte größere schriftstellerische Arbeit Wagners, in der er auch noch den Rest dessen, was er seinen Freunden gegenüber auf dem Herzen hatte aussprach“. Noch höher greift ein anderer Wagnerenthusiast[2]. Ihm ist die

---

[1] A. a. O. I. S. 333.

[2] Universal-Biographie. Musiker-Biographien. 5. Bd.: Wagner, von Ludwig Nohl. Leipzig bei Ph. Reclam jun.

Mittheilung eine Seelenbiographie sonder Gleichen, die den ganzen Menschen in Wagner enthüllt. Am Schlusse der „angeschwollenen“ Mittheilung eröffnet der Meister seinen Getreuen einen Ausblick auf sein neu zu beginnendes Kunstschaffen und die weitgehenden Pläne, welche diesem zur Seite gingen. Es gilt dieß der Nibelungendichtung. „Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat.“ „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen.“ „Bei diesem Unternehmen habe ich mit unserem heutigen Theater nichts mehr zu thun.“ — Wahrlich, man muß staunen über das Selbstbewußtsein und die ungebeugte Willenskraft, welche in diesem Manne wohnten und ihn solche Worte schreiben ließen in einer Zeit, wo kaum ein schwacher Hoffnungsschimmer für die Verwirklichung solcher Absichten — Träume möchten wir sie nennen — vorhanden war. „Nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder!“ ruft er schließlich seinen Freunden zu. Sie haben ihn wirklich damit gesehen und sogar auf einer Höhe des Ruhmes und in einem Glanze des Erfolges, wie sie wohl nie gehofft und erwartet hatten.

Sehen auch wir ihn jetzt mit seinen Werken. Freilich legte er nun die Feder des Literaten nicht für immer aus der Hand. Einem Manne wie er, der überall mitsprechen mußte und seine Ideen mit einer gewissen Gewaltthätigkeit aufzudrängen suchte, war das geschriebene Wort ein unentbehrliches Mittel und Bedürfniß geworden. Für unsern Zweck aber kommt nur noch das letzte seiner literarischen Erzeugnisse: „Religion und Kunst“, vorzüglich in Betracht. Doch davon später. Hier möchten wir nur vorübergehend eine Schrift des Meisters streifen, die ihm viele Feinde erweckt und seinem Rittergesipp saure Arbeit für Beschönigung und Rechtfertigung gebracht hat. Unter dem Pseudonym

„K. Freigedank“ hatte er zur Zeit, als er noch an „Oper und Drama“ arbeitete, in der „N. Zeitschrift für Musik“ einen Artikel über „das Judenthum in der Musik“ erscheinen lassen[1]. Die Sache machte böses Blut und argen Verdruß, da man den richtigen Namen des Autors bald errieth. Die Zeit ließ freilich auch hier in der Folge das Schlimmste vergessen. Doch achtzehn Jahre später entsprang dem Meister — wie Glasenapp bemerkt — „aus einem Lossagungsbedürfnisse vom handwerksmäßigen Geiste des öffentlichen Theaterlebens“ der Gedanke einer Erneuerung seiner Schrift als Aufklärung über „das Judenthum in der Musik“. Es ist recht heiter, die Schilderung des dadurch hervorgerufenen literarischen Rumors zu lesen, wie sie der ebengenannte Wagnerbiograph in farbensatter Übermalung liefert. Da heißt es z. B.[2]: „Unbeschreiblich war der Aufruhr, den diese Signatur der deutschen musikalischen Zustände im ganzen Europa, ja bis jenseits des Oceans hervorrief . . . Von der untersten Hefe der einfachen, scandalfrohen literarischen Canaille bis zum Feuilletonschaum der Wiener ‚Neuen Freien Presse‘ wogte Alles wild und aufgeregt durcheinander.“ Selbst vom „Zetergeschrei armer Israeliten“ ist die schaurige Rede, „die sich von den flammenden Holzstößen des Mittelalters bedroht glaubten“, weil sie die wirkliche Bedeutung der Wagner'schen Schrift nicht ahnen konnten. Dagegen erklärte Ad. Horawitz zu großer Genugthuung des Herrn Glasenapp: „Das war eine — nationale That.“ Ein junger Wiener Literat fand das Charakteristische der Schrift sogar in ihrer „contemplativen“ Eigenthümlichkeit. Wenn wir unserem Wagnerbiographen glauben dürften, so wäre das einzige Motiv zu dieser literarischen That, „ohne welches kein Wort und keine That Wagners verstanden werden kann“,

---

[1] Gesammelte Werke. 5. Band.

[2] II. S. 244—249. „Ein Sammler brachte die Zahl der Gegenschriften bis auf hundertundsiebenzig.“

welches aber „dem Blicke der Beschränktheit und Bosheit verborgen blieb“ — „die Liebe zur Wahrheit und zu seinem Volke gewesen“ [1]. Das lautet recht contemplativ. Wir können uns aber doch nicht des Gedankens erwehren, daß auch Unbehaglichkeit über persönliche Lage und eine etwas kleinliche Rancune gegen Meyerbeer und Mendelssohn mit unterliefen. So hat man die Sache gleich von Anfang an aufgefaßt, was nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht die eigenen Worte Wagners dazu veranlaßt hätten. Es mußten die sonstigen, ziemlich leidenschaftlichen Äußerungen des Meisters und vorab jener gereizte Ton, womit in „Oper und Drama“ gegen Meyerbeer polemisirt wird [2], in dieser Auffassung bestärken.

Der Kern löst sich ziemlich einfach aus der Schale. Wagner steht durch seine hohe und ernste Auffassung der Aufgaben seiner Kunst mit dem Kunsthandwerke des modernen

[1] A. a. O. II. S. 248.

[2] Auch Mendelssohn bekommt seinen Theil von den Hieben des Meisters. Er ist doch wohl „der Melodiker der neuen Zeit“, welcher „Lieder ohne Worte“ „zum bequemen Handgebrauche für unsere Kunst-Commisvoyageurs componirte“ (S. 232). Leidenschaft macht blind. So übersah auch der Ästhetiker der Zukunftsmusik, daß Mendelssohns allgemein beliebte „Lieder ohne Worte“ aus demselben Princip von musikalischer Ausdrucksfähigkeit entstanden sind, welches Wagner für die Ahnungssprache seines Orchesters ausgiebigst in Anspruch nimmt. Nur ist Mendelssohn gegen Wagner insoweit im Vortheil, als das „Lied ohne Worte“ mit der natürlichen Ausdrucksfähigkeit der Musik in seinen Schranken sich begnügt, während Wagner in den Leitmotiven ein willkürliches Ausdrucksmittel einführt. Die „Lieder ohne Worte“ bleiben bei dem, was die Musik aus sich vermag — Wagners Orchester steigert die Musik über ihr natürliches Vermögen. Übrigens hätte Wagner von Mendelssohn Eines lernen können: edles, vornehmes Maßhalten. Aber wahrscheinlich war es gerade dieser Charakterzug Mendelssohn'scher Musik, was dem gewaltthätigen Manne zuwider war. Wie manches wahrhaft Schöne müßte man nicht in das Meer der Vergessenheit werfen, wenn man bindlings dem kategorischen Imperativ des Zukunftsmusikers folgen wollte!

Theaters in hellem und grellem Widerspruche. Bei ihm muß aber Alles Gestalt gewinnen. Meyerbeer mit seiner Ausstattungsoper erscheint als der Träger dieser auf puren Geldinteressen beruhenden (d. h. jüdischen) Opernmache. Meyerbeer ist aber seiner Abstammung nach ein Jude. Also ist er das Judenthum in der Musik. Mendelssohn hat mit Meyerbeer die jüdische Abstammung gemein. Also gehört er auch zum Judenthum in der Musik. Glasenapp findet den Grundgedanken der famosen Judenschrift in der echt Wagner'schen Stelle: „Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwaarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Nothschweiße der Genies zweier Jahrtausende geleimt sind?" Aus dem Wortschwall leuchtet gewiß Wahrheit heraus. Doch wir wollen sie nicht weiter verfolgen. Wie immer, trifft auch in dieser Schrift Wagner mehr als einmal den Nagel auf den Kopf [1].

[1] Ganz ähnlich, wie Wagner, ließ sich späterhin Liszt über die Leistungen der Juden in der Musik aus. Hanslick, der berufene musikalische Reporter der großen Wiener Judenpresse, notirte darüber: das erkläre sich nur aus der „schrankenlos schweifenden Redseligkeit" des gefeierten Mannes, „die die Lectüre seiner Bücher zu einer aufreibenden Mühsal mache". Hanslick wußte auch nicht zu entscheiden, ob diese Anschauungen Liszt's herrührten „von dem Einfluß R. Wagners, des großen Judenfeindes, oder von Liszt's geistlicher Umgebung in Rom". Dann hieß es weiter: „In der That macht die neueste Phase des alten Herrn einen zu pathologischen Eindruck, als daß man sich so recht con amore über ihn lustig machen könnte." So fein wird die Sprache selbst über einen Hochmeister der Kunst, sobald er sich über die Kinder Israels mißfällig äußert. Es mag wohl auch als „ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst" gelten. Wir läugnen jedoch nicht, daß uns Sätze, wie: „Mendelssohn hat nur das gethan, was Händel vor ihm that, allerdings mit neueren, den Gewohnheiten unserer Zuhörer angepaßten Mitteln" — eines Liszt nicht ganz würdig und werth erscheinen.

Herr Glasenapp versichert nun am Ende seiner Sturmepisode, daß die Erschütterungen, die sich an das abermalige Erscheinen des „Judenthums in der Musik“ knüpften, wenig rückwirkende Macht auf die Gemüthsverfassung geäußert hätten, „in welcher der Meister während all dieser Emotionen friedlich an seinem ‚Siegfried‘ weiterarbeitete“. So weit war nämlich damals (1869) das Nibelungenwerk in seiner Ausführung schon gediehen, welches eben um die Zeit des ersten Erscheinens jenes Judenmusik-Artikels in Brendels Zeitschrift der schöpferischen Phantasie des Meisters mit Gewalt sich aufgedrängt und sie nicht ruhen gelassen hatte, bis er seine gestaltende Kraft zum ganzen Werke einsetzte. Die Dichtung von „Siegfrieds Tod“ (Götterdämmerung) hatte er noch in Dresden in Angriff genommen und im Herbst 1848 bereits vollendet. Aus ihr erschloß sich ihm während seines Züricher Aufenthaltes die Idee zur Dichtung des eigentlichen „Siegfried“. Der Auftrag zum Werke kam von keinem Geringeren, denn Liszt selbst, und „Jung Siegfried“ sollte es heißen. Siegfrieds Schwertschmieden, den Drachenkampf und Brautgewinn sollte es vorstellen. Aber auch jetzt schien dem Meister die Sache nur halb. Brünhilde's Schuld und Strafe sollte die „Walküre“ vorführen und „Rheingold“ den tragenden Grund des Ganzen bilden.

Schon im Frühjahr 1853 war die Gesammtdichtung vollendet und zunächst nur für Wagners Freunde im Drucke herausgegeben. Die Composition des „Rheingold“ begann Wagner Ende desselben Jahres[1] und beendete sie im Mai

[1] Er hatte im Sommer einen Ausflug nach Italien gemacht. Er erzählte von dieser Reise: „Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum ‚Rheingold‘ an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung meines übergroßen Werkes zu gehen.“ — Da ging es ja dem Meister fast wie

des folgenden. Schon im nächsten Juni wurde die „Walküre" in Angriff genommen, die ihm als „beseligende Arbeit" erschien. Dieselbe mußte aber für einige Monate unterbrochen werden, da die „philharmonische Gesellschaft" in London den Meister der Zukunftsmusik zur Leitung von acht Concerten eingeladen hatte[1]. In die Schweiz zurückgekehrt, vollendete er auch alsbald den zweiten Theil seines Riesenwerkes, wobei ein Aufenthalt in Seelisberg durch die Schönheit der Natur für ihn besonders anregend wurde. Die Reihe kam jetzt an „Siegfried". Allein schon während der Arbeit an der „Walküre" waren ihm zwei neue dramatische Stoffe aufgetaucht, deren er sich nach seinem eigenen Geständnisse nur schwer erwehren konnte. Zudem war seine Kraft am Nibelungenwerke umsomehr erlahmt, als die Frage, mit welchen Mitteln des Werk herzustellen sei, noch gänzlich unbeantwortet blieb. Noch schuf er im Sommer 1857 den zweiten Act des „Siegfried". Dann aber legte er das Nibelungenwerk bei Seite und dichtete und componirte „Tristan". Die Dichtung war bald vollendet, so daß noch im

---

dem Züricher Reformator mit seinem divinatorischen Traum, wo es ihm auch nicht klar werden wollte, ob der Helfer weiß oder schwarz, Dämon oder Genius war.

[1] Die Aufnahme Wagners in England war nicht die freundlichste. Besonders hatte die „Times" ihn als „den Lästerer der größten Componisten um ihres Judenthums willen" denuncirt. Wagner selbst meinte, daß diese Anklage bei den Engländern von besonderem Gewicht sein müßte; „einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt; andererseits aber auch wegen des eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem alten als auf dem neuen Testamente zu fußen scheint". — Auch Herr Glasenapp machte eine Fußnote über „jüdische Bigotterie" der Engländer zurecht. — Nohl meint, ganz wie der Meister selbst: „Der jüdische Geist ihrer Kirche machte ihnen den ‚Judenverfolger' geradezu verdächtig." Doch erinnert er auch, daß die Engländer zu sehr an die „ruschliche" Vortragsweise Mendelssohns gewöhnt waren, um sich mit Wagner schnell zurechtfinden zu können.

Herbst und Winter der erste Act componirt und instrumentirt werden konnte. Nachdem im folgenden Sommer die musikalische Skizze des zweiten Actes noch in Zürich zu Ende geführt worden war, siedelte der Dichtercomponist nach Venedig über, wo er sich mit vollem „Wohlgefühl“ an die Instrumentirung machte. Wieder in die Schweiz zurückgekehrt, schuf er die Musik des dritten Actes. Ende August 1859 war Alles vollendet. „Tristan“ war fertig. Es folgt das „tiefzerstreuende Lebensjahr“ in Paris und die ärgerliche Tannhäuseraffaire [1].

Im Winter 1861 nahm der Dichtercomponist wieder seine schöpferische Thätigkeit auf und vollendete in kurzer Zeit die Dichtung der „Meistersinger“. Zu Biebrich am Rhein begann er im Februar des folgenden Jahres die Composition. Bis in den Spätsommer blieb er an der Arbeit. Im Leipziger Gewandhaussaale wurde am 1. November das prächtige Vorspiel zum erstenmale aufgeführt [2]. Jetzt wurde auch zur allgemeinen Veröffentlichung die Dichtung des Nibelungenringes in den Druck gegeben, und Bruchstücke aus den schon

---

[1] „In diese Zeit traf es, daß dem Meister von Deutschland aus das ihm inzwischen endlich erwirkte Amnestie-Decret zugestellt wurde. Uns fehlt jeder Anhalt zur Schilderung des Gemüthszustandes, in welchen dieser erfreuliche Act den lange Verstoßenen versetzen mochte“ (Glasenapp, Bd. II. S. 39). Sachsen blieb indessen noch immer untersagt. Erst im März 1862 wurde ihm dorthin „straffreie“ Rückkehr gestattet. Wer sich gegen die Amnestirung Wagners am meisten und längsten gesperrt hatte, war kein Geringerer gewesen, als der Minister Beust. L. Nohl sucht den Grund darin, daß Beust als „dilettirender Selbstcomponist von dem Dichtercomponisten wenig hielt“. Das wäre jedenfalls ein hochpolitischer Grund gewesen. Man sieht, die Wagner-Biographen wissen auch Staatsmänner zu charakterisiren. Es scheint, beim Meister lernte man Alles.

[2] „wozu der selige Mendelssohn bedenklich und verwundert genug aus seinem Relief-Medaillon über dem Orchester herabgeschaut haben mag!“, bemerkt hierzu — geistvoll, wie immer — Herr Glasenapp (Bd. II. S. 87).

vollendeten Theilen fanden in Concerten zu Wien, Prag, Petersburg und Moskau begeisterte Aufnahme. Während aber der Prager Enthusiasmus sich mit roth-schwarz-gold bebänderten Lorbeerkränzen behalf, brachte es der Meister bei den Russen „auch zu einer wirklichen materiellen Entschädigung“ [1]. Nicht mehr in cadente domo stand sein Stern. Es wächst aber der Mensch nicht nur mit seinen höheren Zwecken, sondern auch, und oft noch mehr, mit seinen größeren Erfolgen.

Das im April 1863 von Wien aus gegebene Vorwort zur Dichtung: „Der Ring des Nibelungen“, ist in der That viel lebenskräftiger und schaffensfroher gestimmt, als die dem Inhalte nach im Allgemeinen fast gleiche „Mittheilung an meine Freunde“ vom Jahre 1851. Wollen wir es auch nicht gleich Herrn Glasenapp mit dem hochfahrenden Namen eines kunstgeschichtlichen Documentes bezeichnen, so bleibt dieses Vorwort doch durch seine Hinweise auf constructive Momente des Theaters, auf Vereinigung ausgezeichneter künstlerischer Kräfte und ihrer Leistungen zu einem stilgerechten Zusammenwirken ein sprechendes Zeugniß der reifen, in die bestimmtesten Umrisse gefaßten, gestaltungsmächtigen Vorstellungen und Bestrebungen dieses außerordentlichen Mannes. Freilich schweifen seine Absichten weit über das sachliche, fast möchten wir sagen, vernünftige Ziel hinaus. So wahr seine Maxime ist, daß einer nationalen Kunst das originelle Kunstschaffen vorausgehen müsse, so überspannt ist sein Begriff von nationaler Kunst und ihrer Bedeutung.

Wir wollen es Wagner gewiß nicht verargen, wenn er, im berechtigten Gefühle seiner Riesenkräfte, glaubte, daß der eigentlich künstlerische Theil des Werkes von seiner Hand sicher zum Gelingen geführt würde. Aber die Forderungen, welche für das wirthschaftliche Element des Unternehmens

---

[1] Gl. II, 99.

von ihm einfach so hingeworfen werden, lassen sich doch nur daraus erklären, daß er, gänzlich befangen in den Ideen seiner schon besprochenen Kunstschriften, das Wohl und Heil, die Erlösung der Menschheit in sein Zukunftskunstwerk setzte. Nur Eines war ihm unterdessen klar zur Einsicht gekommen, daß nämlich nicht der Barrikadenmann und rohe Gewalt, sondern nur der Fürst und hohe Gunst ihm zum Gelingen helfen könne. „Wird dieser Fürst sich finden?“ — Herr Glasenapp wird bei dieser Frage des Zukunftsmusikers elegisch und schreibt: „Tief ergreifend ist diese schmerzliche Frage.“ Wir konnten uns nicht der Frage erwehren, ob Wagner etwa wußte, daß Kräfte thätig seien, ein sommerliches Reich der königlichen Gnade für ihn zu suchen. Es müssen ja doch hin und wieder geheime und hochmögende Kräfte für ihn thätig gewesen sein. Das allein vermag den einen oder anderen fast plötzlichen Scenenwechsel in seinem Leben zu erklären. Eines verwunderte uns in der uns ziemlich reichlich vorliegenden Wagnerliteratur sehr. An Redseligkeit fehlt es ihr wahrlich nicht, und doch ist uns kein Sätzchen aufgestoßen, das uns klar und wahr die Frage beantwortet hätte: Wie stand Wagner zur Loge? Ihre Beantwortung würde vielleicht Einiges erklären, Anderes wenigstens vermuthen lassen. Uns ist es kaum erklärlich, daß die Loge einen Mann, der ihr so vertraute Zwecke mit Riesenkraft und Riesenschritt verfolgte, habe unbeachtet und unbenützt seiner Wege ziehen lassen. Allerdings läßt uns das laut Herrn Glasenapp „erschütternde, offene Bekenntniß“ in den Schlußworten eine „tiefe Resignation“ des Meisters errathen. Allein bei Wagner ist Vieles möglich. Ihm mußte eine Hoffnung, sollte sie ihm gelten, plötzlich sich erfüllen. Einfach zu harren in Geduld, war dem Meister nicht gegeben.

Thatsächlich wendete sich Wagner bei Wiederaufnahme seines Schaffens nicht den Nibelungen zu. Er wollte erst die „Meistersinger“ weiterführen. Ihre Vollendung zog sich

aber noch vier Jahre hinaus, und erst im October 1867 lag die Partitur des ganzen Werkes fix und fertig vor.

Da die erste Anregung zu diesem Werke schon während seines Aufenthaltes in Marienbad 1845 erfolgte, so waren 22 Jahre bis zur Vollendung verflossen. Eine lange Zeit. Doch glauben wir nicht, daß sie zum Schaden des Werkes war, welches uns das frischeste und lebensvollste aller Wagner'schen Werke zu sein scheint. Es dünkt uns geradezu staunenswerth, wie derselbe Mann, während er die musikalischen Ideen des Nibelungsringes mit sich herumträgt, zwei so gewaltig verschiedene Objecte bewältigen kann, wie „Tristan und Isolde" und die „Meistersinger von Nürnberg". Beide haben allerdings einen gemeinschaftlichen Entstehungsgrund. Der Meister verhehlte sich die Schwierigkeiten nicht, welche der Aufführung von Kunstschöpfungen, wie die „Nibelungen" es werden sollten, fast überall entgegentreten mußten. Er wollte also seine ästhetischen Ideale an Werken verwirklichen, welche zwar nach denselben Formen, aber im verkleinerten Maßstabe gebildet und gefügt, für die Aufführung sich leichter darstellten. Er erreichte dabei auch den andern Vortheil, daß durch das Kleinere dem künftigen Größeren der Weg gebahnt wurde. Er hatte genügend erfahren, wie seinen Werken der Mangel an entsprechendem Verständniß für den Anfang immer hinderlich war. Er wollte sich also sein Publikum auf zugänglicherem Boden erst schulen. Solche Absichten dürfen uns bei dem Charakter Wagners und seinen Ideen von den segensreichen Wirkungen seiner Musikdramen für das Wohl der Menschheit nicht befremden. Er hatte zwar seinen Freunden am Schlusse seiner „Mittheilung" mit einem gewissen Prophetenton zugerufen: „Nun denn, ich gebe euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder!" Allein während die Wagnerianer in beschaulicher Versunkenheit des Meisters mit seinen vier Riesenbänden von Partituren harrten, konnten

die übrigen Menschenkinder möglicherweise ihn ganz vergessen. Wagner war aber nicht der Mann, der noch im Leben schon zu den Todten geworfen werden wollte. Er beschloß also, sich von seinem harten Worte des Nimmerwiedersehens vorläufig zu entbinden und, wenn auch nicht mit Göttern, Riesen und Nornen, so doch mit dem wilden nordischen Jäger und den biedern Nürnberger Spießbürgern sein Glück zu versuchen. — Ist das nun der gemeinschaftliche Beweggrund für die Schöpfung des „Tristan" und der „Meistersinger", so hat jedes der Werke doch auch seine eigenen Existenzmotive.

Es war unmittelbar nach Vollendung des „Tannhäuser", daß im Meister, während er in der Sommerfrische weilte und dort seinen guten Humor glücklich wiederfand, „mit fast willkürlicher Absichtlichkeit", wie Herr Glasenapp sich ausdrückt [1], der Entschluß rege wurde, einmal eine komische Oper zu schreiben. Der „wohlgemeinte Rath guter Freunde" trug auch das Seinige dazu bei. Eine Oper leichteren Genres sollte den Zutritt zu den deutschen Theatern für die Wagnerschen Werke eröffnen. Das waren allerdings Beweggründe. Sie schließen aber das weitere Motiv nicht aus, das die Biographen Wagners durchaus nicht eintreten lassen wollen, das aber doch dem Charakter und der Gedankenwelt des Meisters gar nicht so ferne lag. „Die Meistersinger von Nürnberg" können sub rosa als eine recht hübsche Persiflage auf die Gegner des „Tannhäuser" und der Bestrebungen seines Meisters bezeichnet werden. Der herrlich gegebene Hans Sachs ist des Meisters verkörperte Idee von Oper und Opernmusik, und der jugendfrische, sangesreiche, ritterliche Walther von Stolzing ist des Meisters schaffende That. Wer durch Beckmesser und Standesgenossen symbolisirt wird, ist dann leicht zu errathen. Es sind eben die Anhänger der alten Oper, z. B. Reissiger, mit ihrer spieß-

[1] A. a. O. I. S. 195.

bürgerlichen Zähigkeit für die alten, geschlossenen Formen damit gemeint und mehr oder minder gut getroffen. So läßt sich auch erklären, wie sich die Wagner'sche Komik durch das Bestreben, lächerlich zu machen, wiederholt und rasch in das eigentlich Possenhafte verliert. Beckmessers Benehmen bei dem Ständchen und auf der Festwiese beim Preissingen ist niedrig komisch und nicht mehr drollig, sondern dumm. Das Maßhalten wurde eben dem Meister immer schwer. Die Prügelscene und ihr drastischer Abschluß möchte in der eigentlichen Posse vielleicht noch Platz finden können; allein in der komischen Oper, deren ganzes Terrain durch die Musik schon höher gehoben ist, paßt sie nicht mehr. Das Rohe der Handlung wird durch die verfeinerte musikalische Einfassung oder Staffage widerlich herausgekehrt. Der komischen Oper, in welche naturgemäß Contraste eintreten müssen, ist allerdings mehr gestattet, als ihrer ernsteren Schwester. Aber auch sie darf nicht in die Arena einer stilgerechten Straßenkeilerei sich verlieren. Übrigens muß Wagners Musik an dieser Stelle zum förmlichen Lärm und Spectakel werden. Es ist wirklich ein Mißbrauch der Kunst, wenn ein so außerordentlich künstlerisches Harmoniegefüge, wie diese Stelle es zeigt, zur musikalischen Illustration und Folie einer rohen Gassenschlägerei herabgewürdigt wird.

Man hat die „Meistersinger" einen Berg von Albernheit und Plattheit genannt. Das ist die Stimme einer gereizten Leidenschaft und nicht eines besonnenen ästhetischen Urtheils. Nach Bergeshöhen und Meilenmaßen dürfen Werke eines unläugbar künstlerisch begabten Mannes überhaupt nicht gemessen werden. Allein auch ruhig und objectiv urtheilend, wird man doch zugestehen müssen, daß das Eine und das Andere in den „Meistersingern" vom Eindruck des Gemeinen, Platten und Possenhaften nicht wird freigemacht werden können. Wir nehmen hier freilich die Musik als solche aus. Jedoch gerade dieser Umstand spricht gegen den Meister.

Komik und Musik im hohen Stil sind immer unverträgliche Dinge. Wagners Musik ist aber schon aus rein formellen Gründen in den Kreis des höheren Stiles gebannt. Er hat sich Formen geschaffen, worein das Komische und Possenhafte sich nicht mehr gießen lassen. Die wahre Komik ist wesentlich objectiv, Wagners Musik ist überaus subjectiv. Wir erinnern nur an die Leitmotive. Nicht aus sich selbst, sondern durch die Wahl des Componisten haben sie ihre Bedeutung. Das Streben nach Ausdruck im Sinne Wagners ist ebenfalls dem Wesen der Komik entgegen. Das Komische gründet und gipfelt im Ungesuchten, Absichtslosen; bei Wagner hingegen ist Alles „dichterische Absicht". Auch die unendliche Melodie eignet sich naturgemäß zur Darstellung des Komischen in sehr geringem Grade. Sie ist wesentlich weit und breit und groß, daher von packender Wirkung in hochtragischen, weit ausgesponnenen Situationen. Die Komik verlangt dagegen eine gewisse Bündigkeit und Kürze. Sie muß allererst rasch wirkend und schlagfertig erscheinen. Die Musik, welche ihr entsprechende Effecte erzielen will, muß deßhalb etwas leicht Faßliches, fertig in's Ohr Fallendes mit sich bringen. Man darf die Conturen nicht erst suchen müssen, sondern sie müssen sich von selbst hervorheben. Wagners Musik zu wirklich komischen Momenten macht bisweilen den Eindruck, welchen ein artiges Genre-Sujet hervorrufen würde, wenn es der Maler im großen Stile der historischen Malerei ausführen wollte. Das freie, ungebundene Wesen der endlosen Melodie bekommt, wo die Haltung des Gedankens es nicht bannt und bindet, wie von selbst den Anflug des Burschikosen, Burlesken, was zur Haltung und Stimmung des musikalischen Stiles eines Wagner sich nicht reimen läßt. Hin und wieder muß gerade aus diesem Grunde eine unbeabsichtigte, ästhetisch-komische Wirkung sich zeigen: da nämlich, wo die aufgebotenen musikalischen Mittel im Verhältniß zu den scenisch-poetischen einen auffallenden Contrast des

Großen zum Kleinen bilden. Wir werden dann zum Lachen aus demselben Grunde gestimmt, welcher uns aus vollem Vergnügen auflachen macht, wenn wir plötzlich einen kleinen Mann unter einem großen Hute und in riesigen Stiefeln einherschreiten sehen. Der unerwartete, grelle Contrast bedingt stets die mächtigste komische Wirkung.

Viel besser eignet sich Wagners Art und Weise zu einem Tone, den wir jovial, aufgeräumt nennen. Der Humor ist etwas Subjectives und schon deßhalb im Wagner'schen Stile, der überall das subjective Sinnen und Fühlen vordrängt, viel leichter auszusprechen. Thatsächlich müssen Stellen dieser Art als die gelungensten nicht nur der „Meistersinger" selbst, sondern der Wagner'schen Tondichtungen überhaupt betrachtet werden. So ist Sachsens Schusterlied wirklich ein Meistergesang [1]. Überhaupt ist der alte Hans Sachs eine dichterisch und musikalisch überaus glücklich und verständig eingeführte dramatische Gestalt, um welche sich das hübsch und frisch gezeichnete, bisweilen freilich etwas zu derbe und lärmende Culturbild des Nürnberger Stadt- und Volkslebens in alter, schöner Zeit recht sinnig und artig herumgruppirt. Der Zuschauer muß sich unwillkürlich mitten in dieses rege, bunte, spießbürgerlich gemüthliche Treiben zurückversetzt fühlen und lebt ein paar Stunden behaglich ein Stück alten Städtelebens. Insofern sind die „Meistersinger" eine echt deutsche That des Meisters, für die ihm stets der Deutschen Dank gebührt und auch nicht fehlen wird. „Die Meistersinger von Nürnberg" werden mit den Minnesängern auf der Wartburg ohne Zweifel von ihrem Meister dem deutschen Volke viel länger hold und lieb vorsingen, als Nornen und Rheintöchter, Blumenmädchen und Knabenchöre in der Kuppel des gemalten

[1] Eine unästhetisch wirkende Übertreibung scheint uns die Markirung der Hammerschläge des künstlichen Schusters zu sein. Ein Schuster-Klopfstein wird doch nicht als musikalisches Ausdrucksmittel in's Kunstarsenal der Zukunftsmusik aufgenommen werden müssen.

Gralstempels. Sie haben etwas unverwüstlich Frisches, welches auch von dem Wagner'schen Sirocco seiner sinnlich-sinnigen Musik nicht lästig und störend angeweht wird [1]. Es scheint fast, als ob der Gluthhauch der Zukunftsmusik in den Stürmen von „Tristan und Isolde" zeitweilig sich ausgetobt und erschöpft habe, da er nur das eine oder das andere Mal, und zwar im schwachen, verdeckten Zuge, in die „Meistersinger" eindringt.

„Tristan und Isolde." Wir haben auch dieses Werk des Meisters noch zu besprechen. Wir möchten zwar gern an demselben einfach vorübergehen, wie noch im vorigen Jahre

---

[1] Die Gegner der Zukunftsmusik haben jedoch gerade gegen die „Meistersinger" die heftigsten Angriffe gerichtet. Es war dieses Strategie. „Als musikalischer Alter-Weiber-Sommer erscheinen die ‚Meistersinger', verglichen mit dem Mozart'schen Töne-Frühling: ‚Figaro's Hochzeit'." Der Vergleich ist blendend, trifft aber schlecht die Sache. Einen Mozart'schen Töne-Frühling zauberte Wagner in seiner Oper freilich nicht hervor. Das konnte er nicht, aber das wollte er auch nicht. Solche Angriffe sind ebenso unbillig, wie die Überschwenglichkeiten der Wagnerianer herausfordernd. Das Menschenmöglichste leisten auch hier wiederum die „Beiträge" des Herrn Edmund v. Hagen. In den „Zwei Kleinigkeiten" (S. 69) lesen wir: „In der vierten Scene des zweiten Actes entgegnet die auf dem Steinsitze bei dem Fenster des Hans Sachs sitzende Eva, als Sachs die Worte: ‚Ein Junker, Kind, gar unbelehrt', gesprochen: ‚Ein Junker? Mein, sagt!' — Wie entzückend wirkt hier das Wort: ‚Mein'! Ich läugne nicht, daß es mich bis zu Thränen gerührt hat. Solche höchste, ursprünglichste Schönheit läßt uns weinen, wenn wir auch längst alles Weinen verlernt zu haben glauben. Dieses so alltägliche Wort: ‚Mein', wie herrlich neu nimmt es sich aus im Munde Wagners!" — S. 72 wird zum Gruße der Eva: ‚Gut'n Abend, Meister!', bemerkt: „Wie schelmisch vorbedeutend klingt Evchens: ‚Gut'n Abend!' wenn man bedenkt, daß gerade dieser Abend mit einer großen Prügel-Scene endet!" Zu Sachsens Frage: ‚Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?', heißt es: „Ja sogar das Fragezeichen hinter Evchen hat tiefere Bedeutung, zumal wenn es bald darauf, wie bei der Wiederholung dieser Worte, wegfällt."

die bedeutsamen und trefflichen Besprechungen Wagner'scher Werke in einem süddeutschen größeren Journale katholischer Richtung es thaten. Allein unsere Aufgabe erlaubt dieses um so weniger, als der Meister selbst seinen „Tristan" als die Frucht „der vollkommensten Unbedenklichkeit beim Produciren" bezeichnet. Wir zweifeln keinen Augenblick an der Wahrheit dieses Selbstbekenntnisses. Denn das stärkste Bedenken, das auch den größten Künstler binden muß, scheint den Meister im Genusse seines „größten Wohlgefühls" nicht gestört zu haben. Dr. Norrenberg schreibt im ersten Bande seiner „Allgemeinen Literaturgeschichte" [1] von Meister Gottfried von Straßburg und seinem „Tristan": „Die Frivolität des sinnlichen Lebens umgab Gottfried im ‚Tristan', der mit der seinem Onkel Marke vermählten Isolde in unerlaubtem Umgange lebt, mit allem Zauber einer verlockenden, einschmeichelnden Darstellung." „Es ist kein Bild des Kampfes zwischen Pflicht und Leidenschaft, sondern ein Bild sorglosen, üppigen Genusses; es ist ein süßes, um Gott und Welt unbekümmertes Behagen, in welches er uns einhüllt und in dem er uns, gleichsam in einer lauen Badefluth, süß und wonnig schwimmen läßt." [2] Und diesen „Tristan", möchten

---

[1] Münster, Russels Verlag, 1882. A. a. O. S. 426.

[2] So aus Vilmars „Geschichte der deutschen Nationalliteratur" (16. Aufl., S. 148—153). Andere Bearbeiter der deutschen Literaturgeschichte haben allerdings für diese Seite von Gottfrieds Dichtung kein derartiges Urtheil übrig. Für sie ist es viel ergötzlicher und bedeutungsvoller, auszukundschaften, daß Meister Gottfried müsse ein Geistlicher gewesen sein. Eine Andeutung will man finden in der Strophe des Einganges:

Trib' ich die zît vergebene hin,
so zîtec ich ze lebene bin,
sone váre ich in der werlt sus hin
niht sô gewerldet, alse ich bin.

Das ist gerade so, wie wenn man aus der berühmten Geschichte vom Ei des Columbus erweisen wollte, daß der Entdecker Amerikas in seinen jüngeren Tagen müsse einen Eierhandel betrieben haben.

wir mutatis mutandis mit den Worten Vilmars sagen, hat nun Wagner aufgegriffen — „die schmählichste Verhöhnung der Gattentreue, so schmählich, wie sie der Sache nach nur in irgend einer der frivolsten Schilderungen der französischen Neuzeit vorkommen kann“ [1]. „Jeder abstracte Zweifel,“ declamirt Herr Glasenapp [2], „war ihm entnommen; mit voller Zuversicht versenkte er sich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem innersten Centrum der Welt ihre äußere Form.“ „Was im ‚Siegfried‘ ein Augenblick entscheidender Heftigkeit ist,“ erklärt Ludwig Nohl [3], „wird dort (im ‚Tristan‘) zu einem unendlich mannigfaltigen psychologischen Vorgange, in den Wagner sogar das ganze tragische Wesen unseres Daseins hineingewebt hat.“ Der Dichter hat in einer gewissen natürlichen Feinfühligkeit des Genies den belogenen und betrogenen König Marke in eine Passivität hineingedrängt, die zwar dramatisch unbedingt verfehlt ist, aber immerhin durch eine Art moralischer Verschämtheit sich rechtfertigt. Ein Herr Moritz Wirth schrieb nun eine eigene Broschüre, um zu erweisen, daß der alte König „keineswegs eine Nebenperson, sondern vielmehr in gewissem Sinne die Hauptperson ist“.

Scheinbar gemessener und in einer Art fürsorglicher Abwehr bespricht die Vogl'sche Biographie die „Handlung: Tristan und Isolde“: „Bei Wagner übt König Marke ein überchristliches Verzeihen aus, im seligen Liebestod vereinigen sich auf ewig Tristan und Isolde. Was immer in die Dichtung unnützerweise (sic!) von Manchen hineinphilosophirt worden, was immer für Studien man über König Marke und über den Liebestrank geschrieben hat: das Alles vergißt der Hörer beim Anhören dieser Musik, in welcher das mächtige Fluthen einer unbezähmbaren Liebesneigung all unser Sein und Sinnen in seinen Strudel zieht.“ [4] — Richard

[1] A. a. O. S. 149. [2] A. a. O. I. S. 387.
[3] Wagners Biographie, S. 58. [4] A. a. O. S. 77.

Pohl nennt den „Tristan" ein Meisterwerk von Einheit und Ausdrucksfähigkeit des Stiles, von Gewalt der Leidenschaft und Größe der musikalischen Charakteristik. „Er war eine Apotheose der Liebe, die Alles besiegt, ihre Erlösung aber nur durch die Vereinigung im Tode findet." [1]

Wir halten es für überflüssig, noch einen Commentar zu geben. Man maskirt die moralische Häßlichkeit mit einem, freilich nicht unbestrittenen, ästhetischen fait accompli, und erklärt „die schmählichste Verhöhnung der Gattentreue" als eine „Apotheose der Liebe". Wenn König Marke über Sünde, Schuld und Schande seines Weibes segnend [2] die Hand breitet, dann übt er im Sinne und in der Redeweise der Wagnerianer ein „überchristliches Verzeihen". Welche „entrückende" Gewalt muß nicht in den Wagner'schen Kunstwirkungen liegen, wenn man, wie es thatsächlich geschieht, sich so weit davon blenden läßt, daß man glaubt, vor Moral und Gewissen solchen Hohn auf Sitte und Religion rechtfertigen zu können durch den Hinweis, Tristan und Isolde handelten unbewußt und genöthigt durch die Zauberkraft des unheilvollen Trankes! Das ist Selbsttäuschung. So lange es noch zehn Gebote Gottes gibt, ist im sechsten von ihnen das Urtheil über „Tristan" schon gesprochen. Nur der von Kants Autonomie der Vernunft her eingeschmuggelte, unser ganzes modernes Kunstschaffen beherrschende Grundsatz: die Kunst ist sich Selbstzweck; nur Schopenhauer'scher Cynismus erklären, wie das Kunstwerk der Zukunft eine „Handlung" auf unsere Bühne bringen und auf ihr erhalten kann, wie „Tristan und Isolde" von Richard Wagner sie vorführt.

Ursprünglich entnommen aus den der Scham und Sitte,

---

[1] A. a. O. S. 182.

[2] Die Regie-Note zum Schlusse des „Tristan" lautet: „Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangäne's Armen sanft auf Tristans Leiche. Große Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden. Marke segnet die Leichen."

der Treue und Ehre unbewußten Erzählungen der alten keltischen Stämme, bereichert in ihrer Art durch französische Frivolität und Lüsternheit, in gleißendes Gewand deutscher Dichtung gekleidet von einem Manne, dem Widerwille und Unwille gegen den sittlichen Ernst seiner Zeitgenossen den Genius beschwingten — ist diese „Handlung" eingetaucht in die Gluth einer Wort- und Tondichtung, welche, angefacht an der „schweifenden Lohe" der „Walküre", gefeit durch den Pessimismus Schopenhauers, den Feuerzauber der Sinnlichkeit zu einem wahren Flammenmeere entfesseln soll. Und wenn ein ernsterer Mann „dieses fieberglühende Stück", diese „in Musik gesetzte Blöße" zu tadeln wagt, dann wird jede Silbe seiner Worte als Schimpf auf den Meister in Acht und Aberacht erklärt. Dafür aber wird das Meisterwort: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe!" mit folgenden Zeilen commentirt: „Die Musik war die Tochter der Kirche; sie hat den Geist der Religion in seiner vollen Reinheit in sich aufgenommen und läßt ihn nun beseligend und erneuend wieder auf die Nation und die Menschheit zurückstrahlen." [1] Ist das Wahn oder Hohn?

Bei einer solchen Vergewaltigung und Verzerrung der ethischen Momente des Kunstwerkes ist es schon von vornherein unmöglich, daß sein ästhetisches Moment nicht Schaden gelitten habe, besonders bei einem Meister, dessen Anschauungen so rasch und unvermerkt sich auszuwechseln pflegten. Wir läugnen nicht, daß Wagners Genie, und vorab dessen großartige, gestaltende Kraft sich auch im „Tristan" zeigen. Stellen, wie jene Marke's:

Todt denn Alles!
Alles todt?

---

[1] Richard Wagners Bedeutung für die nationale Kunst. Gekrönte Preisschrift L. Nohls. — Der Preis war ausgeschrieben von dem Vereine deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen: „Concordia".

finden nur in Shakespeare's Tragödien ihre Seitenstücke. Dazu kommt nun im „Tristan“ noch die grauenhafte Plastik Wagner'scher Musik. Von eigenthümlicher Kraft und charakteristischer Haltung in Wort und Musik ist auch die eine oder die andere Stelle aus der Partie des Kurwenal. Geradezu hervorstechend präsentirt sich sein Schluß der zweiten Scene im Bescheid an Brangäne:

Das sage sie
der Frau Isold'. —
Wer Kornwalls Kron'
und Englands Erb'
an Irlands Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen sein,
die selbst dem Ohm er schenkt.
Ein Herr der Welt
Tristan der Held!
Ich ruf's: du sag's, und grollten
mir tausend Frau Isolden. —
„Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland schwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben!
Sein Haupt doch hängt
im Iren-Land
als Zins gezahlt
von Engeland.
Hei! unser Held Tristan!
Wie der Zins zahlen kann!“

Die ganze Wucht des Ausdruckes Wagner'scher Kunst sammelt sich auch in Kurwenals Rede an den eintretenden König:

Hier wüthet der Tod.
Nichts and'res, König,
ist hier zu holen.

Aber durch solche Glanzpunkte dürfen wir uns nicht bestechen lassen, dem Ganzen die Vorzüge des Einzelnen zuzusprechen. Wagner forderte übrigens die Kritik dereinst selbst heraus, indem er sich also vernehmen ließ: „An dieses Werk erlaube ich mir die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier mit der vollsten Freiheit und gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“ Also Wagner über sich selbst hinaus und das Zukunftswerk größer, als des Meisters Plan es vorgezeichnet hat! Und doch suchen wir vergebens nach musikalischen Formen, welche die Musik nicht ewig wird entbehren können und wollen. Da ist kein großer Chorsatz, da sind keine mehrstimmigen Sätze der Hauptpartien. Nur Tristan und Isolde schlagen bisweilen harmonisch vereint ihre musikalischen Pfade ein. Allsogleich bewegt sich aber dann ihr Gesang wieder allein auf seinen endlosen Bahnen, umspielt und gedeutet von den kommenden und fliehenden, drängenden und zwängenden Leitmotiven des Orchesters, das den ganzen Apparat seiner Tonfülle und Klangunterschiede unablässig zur Erregung des nöthigen Sinnenreizes aufwendet. Wagner will nicht mehr nur gefallen, er will aufregen. Es ist, als solle der Hörer durch das unablässige Hin- und Herfluthen, Auf- und Abwogen dieser bestrickenden und betäubenden Instrumentenklänge und ihrer immer neuen, reizvollen Ton- und Klangverbindungen mit verführerischer Gewalt in den wilden Strudel der Leidenschaft hineingerissen werden, welche auf der Bühne entfesselt rast.

Die Musik hat in ihrem weiten, wunderlichen Reiche wohl Weniges oder Nichts, was sich mit der zweiten Scene des zweiten Actes aus „Tristan und Isolde“ messen kann. Sie

ist ein Riesenspielzeug, gerade recht, seinen Meister zu ergötzen, gewöhnliche Menschenkinder zu erdrücken, für sich selbst zu gewaltig und gigantisch, um noch schön zu sein.

Meister Richard hat mit seinem „Tristan" den Meister Gottfried gewiß nicht in geschmackvoller, krystallheller Darstellung übertroffen, wohl aber in der „gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken". Maßlosigkeit ist der Hauptfehler der Wagner'schen Werke; aber in dem Grade, wie im zweiten Acte des „Tristan", waltet sie nirgends. Da ist sie in „vollster Freiheit". Von Gottfried wird das künstlerische Darstellungsmittel zur glatten und glänzenden Hülle gewoben, um Sünde und Laster zu umkleiden, damit ihre Häßlichkeit nicht schrecke und vom Werke verscheuche. Wagner nimmt die Ungeheure ohne jene Hülle, schärft noch durch Schopenhauer'schen Jargon die häßlichen Conturen, und mischt dann den Taumelbecher seiner Musik, voll bis zum Rande. Trunken von diesem Zaubermeth, soll sein Publikum vergessen, daß, was hier „gehandelt" wird, unter nüchternen Leuten Scham und Schande erregt. Wenn Alles im Wahne der Sinnenlust aufgeht, dann ist freilich

ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

Wagner braucht sich wirklich nicht zu verwundern, als habe er sein eigenes System überflügelt. Wenn er mit seinem Materialismus und Pessimismus Moral und Ideal der Kunst vergiftet hat, dann bleibt ihm für sein Kunstwerk selbst allerdings nur noch König Marke's Wort übrig:

Die Ernte mehrt' ich dem Tod!
der Wahn häufte die Noth!

Es ist ein heller Widerspruch, wenn Wagner einerseits behauptet, „Tristan" entspreche den strengsten, aus seinen Theorien fließenden Behauptungen, und gleich darauf erklärt,

dieses finde gerade deßhalb statt, weil er, alle Theorie vollständig vergessend, nicht nach seinem System geformt habe. Nur in einem Punkte hat er sein System vollständig vergessen oder verlassen — nämlich in Bezug auf den sinnigsinnlichen Stabreim. Herr Nohl erklärt die Sache so: „Der furchtbar energisch vordringende Stabreim konnte nach seiner Reinheit nur in der Welt der gewaltigen Götter-, Riesen- und Heldengeschlechter walten. Der nach Innen gekehrte, das innere Welträthsel schmerzlich sinnend ergrübelnde Tristan kann den Stabreim nur gemäßigt verwenden." [1] Das ist tiefsinnig, trifft aber den Nagel kaum auf den Kopf. Wagner hatte eben in seiner Tristan-Quelle den Stabreim nicht vorgefunden, wie in jener des Nibelungenringes. Möglicherweise war er auch zu der Überzeugung gekommen, daß diese Form für den Gesang nicht sonderlich tauge.

Ambros erklärte den Text des „Tristan" für eine Todsünde gegen den Genius der deutschen Sprache. Wir halten dieses Urtheil, in seiner Allgemeinheit genommen, für zu hart. Allein in einer anderen, höheren Sache möchten wir nochmals und entschieden aussprechen: wir halten „Tristan" für eine Todsünde gegen Gottes Gebot.

4. Die Vollendung.

Was mächtig der Furcht
mein Muth mir erfand,
wenn siegend es lebt —
leg' es den Sinn dir dar!

(Wotan im „Rheingold".)

Anfangs Mai 1864 traf den Meister nach langem Suchen in Stuttgart ein Abgesandter des jugendlichen Königs von Bayern, um ihn nach München einzuladen. Wagner selbst schrieb nachher über dieses Ereigniß: „Das Undenklichste und

[1] A. a. O. S. 67.

doch einzig mir Nöthige ist volle Wahrheit geworden. Im Jahre der ersten Aufführung meines Tannhäusers gebar mir eine Königin den Genius meines Lebens, der, einst in tiefster Noth, mich in das höchste Glück bringen sollte. Er ist mir vom Himmel gesendet, durch ihn bin ich und verstehe ich mich." Wir sehen, die Erhitzungen des Jahres 1848 hatten dem Dichter-Componisten nicht alles monarchische Verständniß geraubt. Wagner wußte seine Sterne stets hoch zu deuten. Nicht minder thun es seine Jünger. Selbstverständlich behauptet dabei Herr Glasenapp die erste Stelle. Er leitet den Bericht über Wagners Berufung nach München mit einem animosen breiten Vorspiele ein, in welchem „Ultramontanismus und Philisterthum der Isarstadt" eine Art von Orgelpunkt bilden. Im „Schimpflexikon" würde sich die Sache recht hübsch ausnehmen und sieghaft gegen manches Andere stehen. Es liegt fern von unserer Aufgabe, die Geschichte der Berufung Wagners nach der Hauptstadt Bayerns zu erörtern. Daß in dem Widerspruche, welchen die Thatsache hervorrief, Klugheit und Mäßigung allein das Wort geführt haben, wollen wir gewiß nicht behaupten. Wer aber objectiv urtheilen kann und will, wird schließlich doch wohl zugeben müssen, daß es nicht bloß musikalische Fragen waren, welche der Meister damals aufgriff. Die „tiefsinnige" Abhandlung: „Über Staat und Religion" [1], „mit ihrer geistvollen Anwendung der dem Künstler völlig zu eigen gewordenen Schopenhauer'schen Philosophie auf die genannten Begriffe" [2] beweist es zur Genüge [3]. Wenn dann verständige Männer in Bayern

---

[1] Gesammelte Werke. 8. Band. [2] Glasenapp, II. S. 123.

[3] Die Abhandlung wurde damals noch nicht veröffentlicht. Ihre Entstehungsursache gibt Wagner selbst zu erkennen: „Ein hochgeliebt junger Freund wünschte von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion seit der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849—1851 sich geändert haben." Also ad usum Delphini?

von der nachfolgenden literarischen Leistung des Zukunftsmusikers[1], die wir schon früher genannt haben, sich ihre eigenen Gedanken machten, so sind selbst die Citate des Herrn Glasenapp allein schon genügend, um dieses zu rechtfertigen[2]. Nehmen wir dazu, daß Schonung der vorhandenen Verhältnisse, Anerkennung gegnerischer Leistungen und Maßhalten, wo es galt, seine Ideen und Absichten zu verwirklichen, nicht zu den Charakterzügen des Meisters der Zukunftsmusik gehörten. Es bedurfte wahrlich nicht der „Verbindung der schlimmsten Eigenschaften der Menschen", nicht des Hasses, „wie Musikantenseelen zu hassen pflegen", „um das ideale Verhältniß zwischen Künstler und König zu zerstören"[3]. Nicht allein Ultramontane, „welche scheel auf den Protestanten sahen", waren es, welchen der religiöse Standpunkt Wagners in seinen Kunstschriften nicht gefallen wollte, sondern in gleicher Weise und in gleichem Sinne urtheilten, wie noch heutzutage, auch gläubige Protestanten. Wer hat je in Wagner den Protestanten angegriffen? Wohl aber galt ihm

[1] „Deutsche Kunst und deutsche Politik."

[2] So z. B. die Stelle (S. 214): „Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen Staatswesens, der Schöpfung Friedrichs des Großen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz des preußischen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und aufeinander treffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben, und wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayerischen Staatswesens, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei, und daß Bayern, nur soweit es an dieses reiche, neben Preußen einen deutschen Beruf erfüllen könne?" — „Il principe" im Sinne der Zukunftsmusik!

[3] W. Tappert, Richard Wagner, S. 92.

schon mehr als einmal der scharfe Angriff von Protestanten, denen die Moral in „Tristan" und „Walküre" und die Lehre vom reinen Thoren Parsifal ebenso widerchristlich und unchristlich vorkommen, wie uns Katholiken. Wagner in München unmöglich zu machen, bedurfte es auch nicht „des Herrn Erzbischofs", wie L. Nohl unter Anderem berichtet [1]. Übrigens mochte sich Wagner trösten. Dem scheidenden Künstler setzte der König einen Jahresgehalt von 15 000 Mark aus [2], gewiß eine ansehnliche Steigerung des zuerst aus der Cabinetskasse bewilligten jährlichen Sustentationsgehaltes von 1200 Gulden [3]. Indessen — der Meister hatte noch Größeres erreicht. Er selbst schildert in einem Briefe an Frau von Muchanow das Hochgefühl seines Glückes: „Das Undenklichste und doch einzig mir Nöthige ist eine volle Wahrheit geworden. — Ich bin frei, nichts habe ich mehr zu thun, als meine Werke zu vollenden, zu schaffen und vollkommen auszuführen. Die ‚Nibelungen' sind wieder begonnen ganz nach meinem Plan."

Zu Beginn des Herbstes 1864 erhielt Wagner in Hohenschwangau von seinem königlichen Mäcen den Auftrag, die musikalische Composition seiner Nibelungen-Dichtung zu vollenden. Seit sieben Jahren, da der zweite Act des „Siegfried"

---

[1] Angenehm von der Art ihrer Schwestern sticht ab, wie die Wagner-Biographie von R. Pohl die ganze Münchener Affaire bespricht: „Die Erlebnisse R. Wagners in München, die Vorgänge, die sich an die dortigen Aufführungen seiner neuen Werke knüpften, sind noch lebendig in Aller Erinnerung. Der Meister hat in Bayerns Hauptstadt mehr Verständniß, mehr Verehrung und Förderung gefunden, als irgendwo; — aber an Hemmnissen, an Gegnern, an Verfolgung hat es ihm auch dort ebenso wenig gefehlt!" (S. 185.) Man sieht, daß sich die Sache auch vom wagnerfreundlichsten Standpunkte aus besprechen läßt, ohne die Rodomontaden von „pfäffisch-jesuitischer Erziehung" — „Münchener Carneval" — „Stadt- und Landklatsch in mancherlei Gestalten" — von „Neid und Scheelsucht vieler Patrioten in dieser erbärmlichsten aller Welten" — u. s. w.

[2] Nohl, S. 75. [3] Tappert, S. 90.

zum Abschlusse geführt worden war, hatte er nicht mehr Hand an das Werk gelegt. Jetzt sollte er es wieder aufnehmen. „Und dießmal," sagte er, „war der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines Königs!" Zugleich ward die Zusicherung eines Theaterbaues gegeben, welcher allen Anforderungen entsprechen sollte, die der Dichter-Componist für eine wirkungsvolle Darstellung seines Werkes als unerläßlich erklärte. Im Anfang des Jahres 1865 wurde Architekt Semper aus Zürich nach München berufen und erhielt den königlichen Auftrag, die betreffenden Pläne nach Wagner'schen Intentionen zu entwerfen. Auch die Gründung einer eigenen Sängerschule zur Heranbildung der Sänger und Darsteller für das Kunstwerk der Zukunft wurde in Aussicht genommen, und Wagner unternahm nach seiner alten Gepflogenheit die Abfassung eines Promemoria: „Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule." [1] Diese Musikschule trat zwei Jahre später auch wirklich in's Leben unter der Oberleitung Hans v. Bülow's. Zunächst hatte Wagner aber noch einen dritten Vortheil von nicht zu unterschätzendem Werthe erreicht. Seine Opern fanden in München musterhafte Aufführungen. Besonders mußten die vollkommenen ersten Tristan-Aufführungen (vom Jahre 1865) den Wünschen des Meisters entsprechen, da er gerade diesem Werke eine bahnbrechende Bestimmung gegeben hatte.

Unter solchen ermuthigenden und begeisternden Eindrücken nahm Wagner seinen „Siegfried" in München wieder vor. Am 21. Juli beendete er die Instrumentation des zweiten Actes. Die im December desselben Jahres folgende „Verbannung" hemmte die Arbeit auf's Neue, welche, aus verschiedenen Gründen wieder länger hinausgeschoben, erst im Herbst 1868 wieder in Fluß gerieth. Triebschen bei Luzern

---

[1] Gesammelte Werke, 8. Bd.

war, bald nachdem er München verlassen hatte, die Schaffensstätte des Meisters geworden. Dort lebte er „wie der Adler auf einsamer, schroffer Felsenspitze“ [1] und schuf, während sein neuaufgelegtes „Judenthum in der Musik“ die Welt in „Emotionen“ versetzte, friedlich an seinem „Siegfried“ weiter. Als das Werk Anfangs 1869 vollendet war, wurde die Partitur, von einem eigenen Widmungsgedichte geleitet, an König Ludwig übersendet. Der Meister aber wandte sich nun der Composition des letzten Theiles seines Riesenwerkes zu (1870). Die ersten Entwürfe zu „Siegfrieds Tod“ waren im Sturmjahre 1848 gemacht worden; jetzt sollte königliche Gunst die Vollendung ermöglichen. Am 20. Januar 1871 waren Vorspiel und erster Act im Entwurfe fertig. Der Entwurf der ganzen Partitur wurde nicht mehr in Triebschen, sondern bereits in Bayreuth beendet (22. Juni 1872). Nach gut zwei Jahren lag auch die Instrumentation fertig vor. Der Nibelungenring war geschlossen.

Unterdessen war es bald genug klar geworden, daß der Plan, in München ein Nibelungen-Theater zu bauen, nicht zur Ausführung kommen würde. Zwar waren „Rheingold“ und „Walküre“ bereits auf der Münchener Hofbühne erschienen (1869 und 1870); aber Wagner schien dabei nichts weniger als befriedigt zu sein. Vielleicht hatte er auch Momente, wo er einzusehen vermochte, daß ein Hoftheater als Kunstinstitut wohl nicht ausschließlich Zukunftsmusik cultiviren [2], daß aber ein Nibelungen-Theater neben diesem auch nicht gut bestehen könne. Der Meister mußte auf andere Weise zum Ziele zu gelangen suchen. Denn jetzt noch es aufgeben, dazu war ein R. Wagner nicht angelegt. Er hatte seit den letzten sieben Jahren gewiß nicht gelernt, „ein wirk-

[1] Glasenapp, S. 240.

[2] Vom 12. August 1855 bis Ende 1873 hatte das Hoftheater indessen bereits 167 Wagnervorstellungen gegeben, wovon 69 auf „Tannhäuser“ fallen.

liches Gelingen seiner Unternehmung zu bezweifeln"[1]. Damals glaubte er die Verwirklichung seiner großartigen Pläne entweder von einer „Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen" oder von „einem deutschen Fürsten" erwarten zu können. Das Schicksal erlaubte sich eine kleine Correctur: es verwandelte oder in und. Die werkthätige Theilnahme begeisterter Freunde und des Königs unwandelbare Gunst haben die Bayreuther Idee ermöglicht[2]. Die Erfindung dieser Idee, um mit Herrn Glasenapp zu sprechen, gehört in die Zeit, wo

Von Wotan bangend ausgesandt,
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
es strahlt der Menschheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag![3]

---

[1] Vorwort zur Nibelungen-Ausgabe von 1863.

[2] W. Tappert, Richard Wagner, S. 93.

[3] „Zum 25. August 1870" — „an seinen königlichen Freund und Schirmherrn" (Glasenapp, S. 282). Gesammelte Werke. 8. Band. An demselben Tage (25. August 1870) fand in der protestantischen Kirche zu Luzern in alleiniger Anwesenheit der beiden Zeugen die Trauung Richard Wagners mit der geschiedenen Frau Cosima v. Bülow — einer Tochter Liszt's — statt. So berichtet Herr Glasenapp (II. S. 283) und fährt fort: „Es gibt kein Bündniß, welches jedem Deutschen heiliger zu sein Ursache hätte." — Eine arge Zumuthung für alle Deutschen, welche es noch mit Matth. 19, 9; Marc. 10, 11 u. 12, und Luc. 16, 18 halten. Das Gerede, welches Glasenapp hier zwei gute Seiten lang vollführt, ist derart, daß man es, ohne Gefahr, in's „Schimpflexikon" zu gerathen, nicht qualificiren kann. Minder aufdringlich und sachlich einigermaßen aufklärend schreibt Herr Tappert (S. 94): „In München sind jene wahlverwandtschaftlichen Beziehungen zwischen R. Wagner und Frau Cosima v. Bülow, geb. Liszt, entstanden, welche endlich zum Bündnisse für's Leben führten. Die böse Welt hat nicht umhin gekonnt, ihre ‚Bedenken' zu äußern; für den schaffenden Künstler war diese Wendung in seinem Leben eine segensreiche. . . . — Ich will indeß nicht behaupten, daß das, was die Beiden mußten — nun alle Andern auch sollten! Nur für die Auserwählten gilt die — Ausnahme. Nur die echte, wirkliche

Über die Gründe, welche Wagner bewogen haben, gerade die fränkische Stadt am rothen Main zum Olympia des Kunstwerkes der Zukunft zu wählen, erhalten wir keine unbedingt sichere Auskunft. Die Biographien von Vogl und Pohl z. B. schreiben die Wahl dem einfachen Zufall zugute, „daß in der verblichenen Residenzstadt ein großes, altes Hoftheater besteht, das er ursprünglich für seine Pläne geeignet hielt". Dagegen bemerkt Tappert, daß jenes alte markgräfliche Theater, das letzte aus der Rococo-Zeit, kaum vermocht habe, den Meister zu locken. Er schreibt die Wahl freundlichen Eindrücken des wandernden jungen Wagner zu. „Solche Jugendeindrücke hafteten fest in dem empfänglichen Gemüthe Wagners und trugen bisweilen nach Jahrzehnten ungeahnte Frucht." Es möchte uns fast auffallend erscheinen, daß der sonst so gesprächige Meister, der seine gute Sachsennatur

---

Leidenschaft mag engende Schranken durchbrechen und zwingende Fesseln sprengen!" Das sind jedenfalls nicht „echt jesuitische" Moralprincipien, wie, nebenbei bemerkt, Herr Tappert die Reservatio mentalis S. 75, Anm., bezeichnet, während er im Texte selbst, wo er berichtet, daß Wagner von ihm über einen Herrn Soundso Auskunft verlangt habe, wörtlich schreibt: „Ich hatte keine Neigung, von dem Betreffenden ein getreues Bild zu entwerfen, ich half mir durch ausweichende Redensarten." Das heißt doch: Herr Tappert als Ehrenmann gab da eine ausweichende Antwort, wo er eine klare Antwort zu geben nicht verpflichtet war und es für gerathener und besser hielt, sie nicht zu geben. Das aber heißt, in die theologische Schulsprache übersetzt: Herr Tappert gebrauchte just selbst eine (erlaubte) Mentalreservation. — Von Wagner wollen wir noch notiren, was Vogl über dessen an Narrheit streifende Freude bei Siegfrieds Geburt erzählt: „Er wußte nicht, was Alles vor Freude er für den Erben seines Stammes thun sollte. Er bestellte ganze Stücke von schweren Seidenstoffen und Hunderte von Ellen von aneinandergeknüpften Rosenknospen, um das Zimmer des Kleinen damit zu schmücken, die Wände mit der gefalteten Seide zu drapiren und die Rosen darüber zu ziehen in vielverschlungenen Guirlanden" (S. 33). Musikalisch äußerte sich diese Stimmung in dem vielgerühmten „Siegfried-Idyll".

durch Wortkargheit gerade nicht verläugnete, in dieser Sache ein Moltke'scher Schweiger gewesen sein soll. Oder sollte vielleicht absichtlich verschleiert bleiben, was den Meister des Zukunfts-Kunstwerkes in die „verblichene Residenzstadt" führte, welche, wenn wir uns recht entsinnen, auch der Loge noch werth und schätzbar ist? Wagner erfand also die Idee von Bayreuth und traf dort jedenfalls für sie wohlvorbereitete Herzen. Wie immer, ging er rasch und fest an die Verwirklichung. Nachdem alle Loose günstig gefallen waren, konnte am 22. Mai 1872, also an seinem Geburtstage, der Grundstein zum „Wagner-Theater" gelegt werden. Er selbst that die ersten drei Hammerschläge, indem er sprach: „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang und halte fest!" Eine Aufführung der „Neunten Symphonie" von Beethoven, „wie sie die Welt nie wieder hören wird", sollte die künstlerische Weihe geben.

Emsig ward das Werk gefördert. Nach zwei Jahren stand der Rohbau fertig und konnte die Arbeit seiner Montirung nach Außen wie nach Innen mit gleicher Rührigkeit betrieben werden. Soweit wir uns nach vorliegenden Abbildungen ein Urtheil bilden können, muß der Eindruck des Baues bei aller decorativen Einfachheit ein befriedigender sein. Er gefällt im edelsten Sinne des Wortes. In den Augusttagen des Jahres 1876 erschloß sich der Bau dem Kunstwerke der Zukunft, von dem er mit seinen in weiten geschweiften Bogen amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen, seinem unsichtbaren Orchester und seiner technischen und akustischen Vollendung selbst einen wesentlichen Theil ausmacht. Wagner feierte damals den Triumph seines Lebens. „Das scheinbar Unmögliche war gelungen." Was er selbst davon urtheilte, hat er treffend in das „Axiom" gefaßt: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!" Wer möchte Richard Wagner in solchen Augenblicken solche Worte verübeln? Aber aus dem Rahmen ihres Augenblickes genommen, sind

sie wahrlich nichts Anderes, als ein Faustschlag in's Angesicht der Kunstgeschichte. Wir sehen, der Meister hat seine Ansicht aus den Tagen, wo er das „Kunstwerk der Zukunft" schrieb, nicht geändert, sondern eher noch verschärft. Nur dann, wenn man will, was er will, hat man eine Kunst. So stürmisch beifällig aber im Momente seine Worte aufgenommen wurden, so trugen sie doch nicht die volle gewünschte Frucht. Zunächst hing am Freudenhimmel der Nibelungen-Tage als schwarze, schwere Wolke ein nicht unbedeutendes Deficit, das ein so riesiges Unternehmen für den Anfang wenigstens fast unausbleiblich nach sich ziehen mußte, um so mehr, als schon zuvor nur königliche „Großmuth" das stockende Unternehmen im Gange erhalten hatte. Deßhalb mußte der Meister im folgenden Jahre auf die Wiederholung der Festspiele verzichten und „mit schwerem Herzen zu jener Concession sich bequemen, die er früher so energisch zurückgewiesen hatte: er mußte, um das Deficit zu decken und Mittel zur Erhaltung und Fortführung seiner Festspiele zu gewinnen, die ‚Nibelungen' freigeben." [1] Ebenso mußte der hochgehende Plan, in Bayreuth eine Stilbildungsschule „zu Nutz und Frommen der deutsch-nationalen Kunst" zu errichten, aus Mangel an Mitteln aufgegeben werden. Auch der im Jahre 1878 neuorganisirte Patronatsverein erwies sich als zu schwach. „Machtlos weicht der Mensch der Götter Stärke!" meint Herr Tappert, „obgleich diese Götter eigentlich nur Götzen sind: Schlendrian und Indifferentismus!" [2]

Die Wagnervereine bilden in der Geschichte des Kunstwerkes der Zukunft eine Erscheinung, wie sie vorher die Kunstgeschichte nicht aufweisen kann. Der erste Anstoß hierzu ging von Berlin aus, wo Karl Tausig, ein Schüler von Liszt, den Gedanken anregte, den Plänen Wagners dadurch zur Ausführung zu verhelfen, daß eine Anzahl von

[1] Pohl, S. 192. [2] A. a. O. S. 95.

Patronen durch Patronats-Antheile von je 300 Thalern die unbedingt nöthige Summe von 300 000 Thalern dem Meister zur Verfügung stellen solle. Nach Tausigs Tod (17. Juli 1871) nahm sich der Sache der Mannheimer Musikalienhändler Emil Heckel an und gab der Thätigkeit der Freunde des Zukunft-Werkes eine gesellschaftliche Organisation durch einen förmlichen Richard-Wagner-Verein. Wagner hatte erreicht, was er sich erdacht hatte. Er verfaßte als erste officielle Acte an die „so lange vergebens von ihm gesuchte Gesammtheit" seinen „Bericht an den deutschen Wagnerverein", „jene tiefergreifende Rückschau auf die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen' begleiteten", wie tief ergriffen Herr Glasenapp glossirt[1]. Wie ändern sich die Zeiten und die Kräfte, die in ihnen wirken! Der alte Pierluigi mußte quasi betteln gehen, um für seine unsterblichen Werke die Druckkosten aufzubringen. Gluckisten gab es seinerzeit wohl auch; aber ihr Patronat beschränkte sich auf Kampfeslust gegen die Piccinisten[2] — weiter kostete es nichts. Wir haben gesehen, daß die Wagner'schen Patronatsscheine höher angesetzt wurden. Wenn sie dessenungeachtet nicht liegen blieben, so trat dadurch für das Kunstwerk der Zukunft nicht nur eine materielle Kraft ein, sondern noch mehr eine moralische; denn es läßt sich nicht läugnen, daß die Musik Wagners

[1] A. a. O. S. 307.

[2] Niccolo Piccini hatte 1776 mit seiner Oper „Roland", trotz der Rivalität Glucks, in Paris einen vollständigen Triumph gefeiert, unterlag aber mit seiner Lösung der beiden Meistern gestellten Aufgabe der Composition der Oper „Iphigenie in Tauris" gegen jenen. Mit Wagner hätte Piccini insofern eine Ähnlichkeit der Schicksale aufzuweisen, daß er, weil im Rufe revolutionärer Gesinnungen, in Neapel vier Jahre lang unter polizeilicher Aufsicht stand. Unterdessen componirte er, vielleicht zur Constatirung seiner loyalen Gesinnungen, ziemlich viel Kirchenmusik; so daß ihm 1794 der Titel eines Kapellmeisters an der spanischen Kirche in Rom verliehen wurde.

zum nicht unbedeutenden Theil durch die Bestrebungen und Leistungen der Wagnervereine sozusagen populär geworden ist. Inwiefern all dieser Eifer der Wagnerschen Kunst als solcher und nicht vielmehr ihrem Inhalte oder, was beim Meister so oft sich deckt, seiner Tendenz gegolten hat, darüber steht uns kein Urtheil zu. Auffallend bleibt es, daß die Wortführer der Wagner-Propaganda zwei Dinge mit Vorliebe und Beflissenheit betonen: die innige Verwandtschaft zwischen den künstlerischen Ideen des Meisters mit der Philosophie Schopenhauers und das „Reinmenschliche“ und „Echtmenschliche“ seiner Schöpfungen. Besonders das letztere erinnert unwillkürlich an bekannte geläufige Phrasen der Freimaurerei.

Wenn wir nun das Nibelungenwerk selbst etwas besprechen wollen, so scheint uns geboten, eine zweifache Frage dabei zu beantworten. Zunächst die Frage, wie sich dieses größte Werk des Dichter-Componisten zu den Ansichten und Grundsätzen des Kunstphilosophen verhält, die wir aus seinen Schriften dargelegt haben. Sodann die andere Frage, inwiefern dieses Werk den Forderungen und Grundsätzen der Ästhetik überhaupt gerecht wird. Daß beide Fragen in Wechselbeziehung stehen, ist klar. Daß es aber gerechtfertigt sei, an ein Werk, welches sich als Kunstwerk per eminentiam selbst hinstellt, besonders auch noch die zweite Frage zu stellen, könnte nur von einem hochgradigen Wagner-Enthusiasten bestritten werden. Wir können uns dabei um so mehr objectiv halten, als ja kein persönlicher Eindruck in's Spiel kommt. Da wir aber bei unserer Besprechung der wichtigsten Wagner'schen Kunstschriften wiederholt auf Thatsachen aus den „Nibelungen“ hingewiesen haben, so bleibt uns darüber manches weitere Wort von selbst erspart.

Herr R. Pohl bemerkt, daß die Wirkungen der Wagner'schen Kunsttheorien für die Kunstanschauungen unserer Zeit erst da beginnen, wo Wagners musikalisch-dramatische Schöpfungen

der dritten Periode sich überall Bahn gebrochen haben. Es ist dieß sehr richtig. Zugleich ist es aber auch ein Beweis, daß eben diese Kunstwerke die genaue Verwirklichung jener Kunsttheorien sein müssen, welchen sie offene Bahn bereitet haben. „Der Ring des Nibelungen“ kann darauf jedenfalls einen gerechten Anspruch machen. Er zeigt uns „das Kunstwerk der Zukunft“, wie sein Meister in der so benannten Schrift und in „Oper und Drama“ es sich gedacht hat, als vollendete Thatsache. Ganz nach diesen Ideen ist zunächst die Wahl des Gegenstandes getroffen worden, sofern sich dieser nach und nach der Auffassung des Dichters darstellte. Tiefer hinein in's Reich der germanischen Sage, als es sich in den Gesängen der älteren Edda erschließt, konnte er nicht mehr vordringen. Sie tragen nicht umsonst den Namen „Urgroßmutter“ und geben die deutsche „Siegfried- und Nibelungen-Sage“ in ihrer ältesten Gestaltung. Im Norden, besonders in Dänemark, streitet man sich sogar über den gesammtgermanischen Ursprung dieser Edda-Lieder und will ihnen nur einen gesammtnordischen zuerkennen, so daß der Meister eigentlich über die Grenze der deutsch-nationalen Sage gerathen wäre, indem er seinen Nibelungenring aus der nordischen Edda hervorholte. Der christliche Sagenkreis, dem er Tannhäuser, Lohengrin und Parsifal entlehnt hat, war ihm damals nicht genug altersgrau. Er ging zurück in's winterliche Reich des heidnischen Sagenstoffes. Hat damit das Kunstwerk der Zukunft gewonnen? Ganz gewiß nicht! So gewaltthätig es auch auftreten mag — Sympathien, die nicht vorhanden sind, lassen sich nicht einfach voraussetzen. Und doch sind sie unerläßlich, weil jedes Kunstwerk seine wesentliche Wirkung im Gefallen suchen muß, dieses aber bei einem unsympathischen Stoff von vornherein im höchsten Grade erschwert, wenn nicht schlechterdings unmöglich ist. Man muß eine Begriffsverwirrung voraussetzen, wie sie bei Wagner geläufig ist, um in einem Recken wie

Siegfried das Ideal des Reinmenschlichen zu finden. Nur wo kindlicher Lauterkeit und Einfalt die kindische Thorheit — und nur da, wo der sittlichen Unverdorbenheit eine „talpende" Ungeschliffenheit für gleich gelten, kann man in Wagners „Siegfried" mit Herrn Hans v. Wolzogen den „Typus reinen Menschenwesens" erblicken.

Von der Götterwelt, welche sich im „Ring des Nibelungen" vorstellt, möchten wir am liebsten schweigen. Daß Göttergestalten, wie Göttin Fricka in der „Walküre" (2. Aufz.) diejenige ihres Gemahls Wotan zeichnet, da er „als Wälse wölfisch im Walde schweift", zu den „übermenschlich idealen Gestalten" des Zukunfts-Kunstwerkes einer christlichen Nation gezählt werden sollen, ist doch geradezu eine Ungeheuerlichkeit, welche nicht nur jedes religiös-sittliche Gefühl verletzt, sondern auch eine culturgeschichtliche Gewaltthat einschließt. Das nationale Kunstwerk unseres deutschen Volkes muß auf den Ideen des Christenthums gründen und auf ihren Bahnen und innerhalb ihrer Grenzen sich bewegen. So nur gliedert es sich in die wahre und wirkliche Culturentwicklung unseres Volkes, welche nicht hervorging aus den religiösen Anschauungen der alten germanischen Stämme, sondern von Anfang an auf christlichem Grund und Boden stand. Wenn es eine kategorische Forderung der Ästhetik an den Künstler ist, das störend Fremde und vor Allem das Widersinnige strenge zu meiden, so ist es sicher ein nicht genug zu tadelnder Fehler, daß das Kunstwerk des Nibelungenringes schon in seiner kalleotechnischen Conception wesentliche Elemente in sich trägt, welche den religiös-sittlichen Anschauungen derer, denen das Werk sozusagen auf den Leib geschrieben ist, als fremd, ungereimt, ja widersinnig gelten müssen.

Wie in der Wahl des Stoffes, so ließ sich Wagner auch in der Anordnung desselben durch gewisse — Allüren wollen wir es lieber nennen, zu einer bedeutenden „Mißwende" verleiten. Dießmal war es wohl seine offenkundige Vorliebe

für stark erotische Motive, welche ihn bewog, gegen die einfachste, allgemeinste und uralte Regel der dramatischen Kunstdichtung den natürlichen Gang seiner Ringgeschichte durch die Einschiebung der „Walküre" aufzuhalten oder vielmehr gewissermaßen sogar zurückzutreiben. Das Stuttgarter „Deutsche Volksblatt" hat seiner Zeit in den ganz vorzüglichen Besprechungen Wagner'scher Werke die treffende Bemerkung gemacht: „Die ganze Walküre hätte umgangen und in den dritten Theil (Siegfried) aufgenommen werden können. So wäre der Scandal ausgeblieben. Die Ringgeschichte rückt um keinen Augenblick voran. Die Walküre gibt nur die Genealogie des Siegfried. Sie ist das enfant terrible der Trilogie." — Das ist sehr richtig. Es scheint auch dem Dichter nicht entgangen zu sein, daß dieser Theil seines Werkes zum Ganzen nicht im erforderlichen Zusammenhange stehe. Er meinte aber, durch die lange Erzählung, die Wotan „mit noch gedämpfterer, schauerlicher Stimme, während er Brünhilden unverwandt in das Auge blickt", von seinen sauberen Thaten gibt, abgeholfen zu haben, weil hier der Ring wieder wenigstens zur Sprache kommt. Damit ist aber die Handlung um den Ring keineswegs vorwärts gebracht. Der Ring bleibt, wohin er am Ende des „Rheingold" gekommen. Es scheint, als könnte Fafners rohes Wort an den sterbenden Fasolt:

Nun blinzle nach Freia's Blick:
an den Ring rührst du nicht mehr!

für den ganzen Gang der Walküren-Dichtung einen „ehrwürdigen" Kanonspruch bilden. Dadurch ist sie aber unläugbar als künstlerisch verfehlt erklärt. Doch wollen wir damit nicht sagen, daß ihr, für sich genommen, der künstlerische Aufbau mangle. Vielmehr scheint sie uns nach „Siegfried" der gelungenste Theil der Trilogie zu sein. Hochdramatisch vor Allem ist die Kampf-Scene zwischen Siegmund und Hunding. Die Bühnen-Effecte können nicht anders

als von kolossaler Wirkung sein. Im Lichtglanze erscheint Brünhilde, über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend. Als dieser zum tödlichen Streiche auf den Gegner mächtig ausholt, da bricht durch das Gewölke ein glühend röthlicher Schein, in welchem Wotan, über Hunding stehend, sich zeigt und seinen Speer Siegmund quer entgegenhält, so daß das niedersausende Schwert des Recken an dem vorgestreckten Speere zersplittert. Mächtig niedersteigende Posaunenklänge rufen dazwischen ein Leitmotiv, welches schon aus dem „Rheingold" her bekannt ist und erinnert, wie dem gewaltigen Gott die Freiheit durch die Kraft des Vertrages so gebunden ist, daß er gegen seine Einsicht und seine Wünsche und gegen die schützende That seines eigenen Kindes handeln muß. Mit überwältigender Gewalt der Steigerung werden in diesem dramatischen Momente die Contraste nebeneinander gestellt, so daß auch dadurch die Wirkung unbeschreiblich groß wird. An ihn würde sich vollgewichtig die letzte Scene — das Strafgericht über die ungehorsame Walküre — reihen. Wotans Abschiedsgesang:

> Leb' wohl, du kühnes,
> herrliches Kind!
> Du meines Herzens
> heiliger Stolz,
> leb' wohl!

ist tief poetisch. Das Ensemble des Scenenschlusses:

> Herauf, wabernde Lohe,
> umlod're mir feurig den Fels!
> Loge! Loge! Hieher!
> Wer meines Speeres
> Spitze fürchtet,
> durchschreite das Feuer nie!

während dessen die Blechinstrumente das Siegfried-Motiv wie aus einer Tiefe hervorholen, gestaltet sich riesenhaft und spannt sich noch mehr durch den Contrast, wenn der Scheidegesang Wotans:

zum letzten Mal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuß!

noch einmal aus dem Orchester aufklagt, und dann die Flammen über Alles zusammenschlagend leise verlodern — für Aug' und Ohr. Aber die ganze Scene ist als solche zu ausgedehnt und zu wenig maßvoll. Dazu gibt ihr die unheimliche „wabernde Lohe" der Sinnlichkeit Wotans eine grelle, widrige Beleuchtung. Der Meister fühlt sich zu sehr in seinem Elemente, als daß er noch gefallen dürfte. Er verletzt.

Die Ringgeschichte kommt nun im „Siegfried" wieder in Fluß und wird jetzt ungehemmt und in steter Steigerung mit großem Geschick weitergeführt, bis zum Schlusse der „Götterdämmerung" der Rhein seine Fluthen über die Brandstätte hinwälzt, auf der die letzte Ringträgerin ihren treuen Grane in die Gluth gesprengt hatte. Mit dem Flusse kommen seine Töchter, aus der Asche den Ring zu holen. Jubelnd trägt Floßhilde den Wiedergewonnenen seiner alten Heimath zu. — In der Anlage, Durchführung und Wirkungsfähigkeit gebührt dem „Siegfried" sicher der Vorzug. Es ist das klarste und effectvollste Stück der Trilogie und entspricht am vollendetsten den Grundsätzen von „Oper und Drama" bezüglich der Handlung.

Was den eigentlich scenischen Ausdruck anbelangt, so hat sich Wagner mehr als einmal selbst überholt und übertroffen. Wir erinnern nur einzig an das Vorspiel zur „Götterdämmerung" mit seiner Nornen-Scene auf dem Walkürenfelsen. Ein vorzüglicheres Stimmungsbild, das zugleich in theilweise prachtvoll charakterisirten Sätzen eine Art wie Recapitulation des Ganzen bildet, läßt sich wirklich nicht denken. Was die eigentliche Wortdichtung betrifft, so entspricht sie vor Allem in ihrem in weiten Maßen frei sich bewegenden

alliterirenden Sprachvers einer der auffallendsten Forderungen in der Theorie des Kunstwerkes der Zukunft. Wir haben schon bei der theoretischen Besprechung dieser Eigenheit am Kunstwerke der Zukunft eingestanden, daß wir ihr wenig Glauben abgewinnen könnten. Die eingehende Beschäftigung mit der Nibelungen-Dichtung hat uns darin nur befestigt. Es kann zwar nicht geläugnet werden, daß auch in diesem Punkte in dem großen Werke sich Stellen finden, die vollständig befriedigend sind. Im Durchschnitt aber kann das nicht gesagt werden. Die Sprache ist nicht selten geschraubt, rauh und hart. Der Sprachvers bekommt bisweilen doch so viel Sprache, daß der Vers keine Stelle mehr findet. Die Alliteration wird bisweilen gar wunderlich bewerkstelligt, z. B.:

Fafner (brüllt):

Pruh! komm!
prahlendes Kind.

Siegfried:

Sieh dich vor, Brüller:
der Prahler kommt;

oder:

Sauf' und würg' dich zu Tod:
nie thust du mehr einen Schluck. (Siegfr.)

Von der Rohheit des sprachlichen Ausdruckes im Kunstwerk der Zukunft haben wir schon gesprochen. Es ließe sich ein saftiges „Schimpflexikon" daraus ausziehen. Hin und wieder gerathen aber dem Dichter seine Verse auch zu einer fascinirenden Lebendigkeit, z. B.:

Es sangen die Vöglein
so selig im Lenz,
das eine lockte das andre . . . (Siegfr.)

oder:

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,

in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend,
er sich wiegt;
über Wald und Auen
weht sein Athem,
weit geöffnet
lacht sein Aug' u. s. w.

Ein vollgewichtiges Muster des Sprachverses mit seinem sinnig-sinnlichen Stabreim und der ihm entquellenden endlosen Melodie, die, wiederum aus dem Grunde der zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten fortschreitenden Harmonie auftauchend, auf der Oberfläche derselben erscheint, bietet Siegfrieds Erzählung im letzten Acte der „Götterdämmerung“:

Mime hieß
ein mürrischer Zwerg.

Auch die Theorie der Leitmotive findet hier eine glänzende Durchführung [1], was selbstverständlich die Folge hat, daß die Verwendung der verschiedenen instrumentalen Klangfarben die ganze Feinheit und Fülle Wagner'schen Wahlvermögens zeigt. Es macht das Orchester viel mehr als den steifen

[1] „Nochmals ruft sich nun das ganze vorige Drama durch Siegfrieds Lied motivisch in unsere Erinnerung“, sagt Hans v. Wolzogen in seinem „Thematischen Leitfaden durch die Musik“ zum Nibelungenring. Drollig liest sich aber seine literarische Beschreibung dieser Meisterthat R. Wagners: „So folgen einander: Schmiedemotiv, Theile des Erziehungsliedes, Schwertwart-Fanfare, Nothung-Phrase, Motiv des Sinnens und des Wurmes, darauf das Waldweben, wieder durchzogen von Sieglindens Wälsungen-Motive, und in Siegfrieds Gesange zum immer reicheren Tongewebe die Melodien des Vogels. Als dann noch die düsteren Harmonien des Kochmotivs an Mime's Tücke erinnern, lacht Hagen, wie einst Alberich, im Schmiedemotiv ihm den Todesgruß nach.“

Stabreim zum sinnig-sinnlichen Träger der Gedanken. Überhaupt liefert der Meister durch die musikalische Ausführung seines Nibelungenringes von Anfang bis zu Ende den sonnenklaren Beweis, daß er im Stande war, die seinem Riesen-instrumente theoretisch gestellte Aufgabe vollkommen zu lösen. Wie er sein Orchester zu der großartigsten Ausdrucksfähigkeit mit fast infernaler Gewalt zu drängen versteht, möchten wir wiederum nur mit einer einzigen Stelle aus der „Götterdämmerung" belegen. Brünhilde hat errathen und erfahren, daß Siegfried ihr trügerisch den Ring abgewonnen; „in furchtbarem Schmerz aufschreiend", verkündet sie den Betrug und Verrath, der an ihr verübt wurde. Da werden in der wilden Walküre alle Rachegeister los. Ein furchtbarer Racheruf ergeht an die Götter Walhalla's, den die in den Bässen aufsteigenden Klänge des Walhalla-Themas allsogleich an die richtige Adresse weisen. Die Instrumente entfesseln wüthende Kräfte, die aber auf den Wink in leise, verlassene Klage schlichter Terzen sich verwandeln, wenn die Walküre singt:

Lehrt ihr mich Leiden,
wie keiner sie litt?
Schuft ihr mir Schmach,
wie nie sie geschmerzt?

Rasend bricht dann sogleich der Sturm auf's Neue los. Die Flamme der Leidenschaft lodert zu ganz kolossaler Höhe empor:

Rathet nun Rache,
wie nie sie gerast!
Zündet mir Zorn,
wie nie er gezähmt!
Heißet Brünhild'
ihr Herz zu zerbrechen,
den zu zertrümmern,
der sie betrog [1].

---

[1] An sochen Stellen scheint uns zur Volltönigkeit des Verses der Reimmangel besonders fühlbar.

Wenn Brünhilde endlich auf Siegfried weist und den erschreckten Mannen und Frauen erklärt:

dem Manne dort
bin ich vermählt,

versagt ihr in Schmerz und Zorn gleichsam die Stimme.

Man denkt bei Betrachtung dieser eigenthümlich einfachen und doch furchtbar wuchtigen Stelle unwillkürlich an den Ochetus, eine beliebte, äußerst geschmacklose Manier im alten Discantus. Was dort als Spielerei beleidigt und abstößt, wird, von anderer — wahrer Meisterhand gebraucht, ein unverhofftes, tief ergreifendes Ausdrucksmittel.

Wie des Meisters Theorie von der vorbereitenden Wirkung des Orchesters und der durch dasselbe zu erzielenden Ahnung zu verstehen sei, erweisen uns vorzüglich die Vorspiele zu den einzelnen Abtheilungen seiner Nibelungen-Musikdramen.

Schon das allererste mit seinem kolossalen Orgelpunkte, der in der Tiefe des Basses über 60 Tacte das Es festhält, bietet ein musikalisches Stimmungsbild von einer „Ahnungskraft", wie sie die Ouvertüren der gewöhnlichen Oper selten aufzuweisen vermögen.

Zu den großartigsten Leistungen Wagner'scher Orchestersätze gehört aber sicherlich die Trauermusik gegen Ende der Götterdämmerung mit ihrem so ganz eigenthümlichen Aufbau und Entwicklungsgange. Es ist, wenn wir uns nicht täuschen, das mit der feinsten Findigkeit geordnete Aufeinanderwirken von Rhythmus und Klangfarben, was dem aus schon bekannten Motiven bedeutsam gefügten Tonsatze jenen fast monumentalen Ausdruck gibt, für welchen man die Musik kaum fähig halten mochte.

Da das Kunstwerk der Zukunft die Vereinigung aller darstellenden Künste sein soll, so müssen wir uns noch nach dem thatsächlichen Loose der Architektur und Malerei im Nibelungenwerke erkundigen. Für die erstere kann die Ant-

wort, wie schon bemerkt, eine befriedigende sein, insofern das Nibelungentheater einen eigentlich doch nur provisorischen Zustand vorstellt. Über die Leistungen der Malerei für die scenischen Darstellungen sind die Urtheile sehr günstig. Es muß auch wirklich die Schaffenslust eines Künstlers rege werden, wenn er z. B. das „Innere eines Wohnraumes", wie es der Dichter am Anfang der „Walküre" beschreibt, vor seine Phantasie treten läßt. Aber daß die Theatermalereien von Bayreuth die Kunst ebenso repräsentiren, wie z. B. die Nibelungen-Fresken Schnorrs von Carolsfeld in der Münchener Residenz, möchte doch im Ernst auch der exaltirteste Wagnerianer nicht zu behaupten wagen. Die edle Malerkunst kann also doch irgendwo noch besser sich befinden, als wenn sie das Zackengewirr und die dicht finstern Schlüfte des Rheingrundes oder Hundings hochromantisches Heim für die Olympien von Bayreuth malt. Dieß wie mehreres Andere beweist aber keineswegs, daß „der Ring des Nibelungen" nicht die realisirte Theorie des Meisters darstellt, sondern nur, daß auch von dieser augenscheinlich wird: Nichts unter der Sonne ist vollkommen.

Schon daraus aber folgt auch einigermaßen die Antwort auf unsere zweite noch kurz zu beantwortende Frage. Wir glauben nämlich, in dem, was von uns früher über „Oper und Drama" und die übrigen ästhetischen Schriften Wagners gesagt wurde, genügend gezeigt zu haben, wie die Theoreme des Kunstphilosophen doch mehr als einmal mit den Grundsätzen einer gesunden Lehre über Kunst und Künste und einer wirklichen Philosophie des Schönen nicht vereinbar sind, und daß sie Ungenügendes, Ungereimtes, bisweilen schlechthin Ungeheuerliches bieten. Wir haben aber auch oft genug darauf hingewiesen, wie aus diesen Theorien, selbst auch da, wo sie sich bis zur Dunkelheit und Nacht verwirren, das scharfe Licht eines hochbegabten Kunstgenie's durchleuchte. Dieses ist nun auch der ästhetische Gesammteindruck des um-

fangreichsten, großartig angelegten und ausgeführten Werkes der Nibelungentrilogie. Er beweist schlagend, daß die Idee vom musikalischen Drama ihre thatsächliche Verwirklichung finden kann. Es läßt sich nach ihr ein eigentliches Kunstwerk darstellen, das insofern Kunstwerk der Zukunft heißen kann, als es unstreitig dem Opergenre neue Bahnen erschließt. Wie weit dieselben mit Erfolg werden eingeschlagen werden, dürfte schwer zu sagen sein. So viel aber ist doch auch sicher, daß Wagners Musik an die Musiker in Zukunft eine Forderung stellen lehrt, der sie sich nicht mehr werden entziehen können — nämlich den Verzicht auf die absolute Herrschaft ihrer Kunst und die Pflicht, den musikalischen Ausdruck der dichterischen Idee kräftigst und tauglichst anzupassen, diese zu steigern und nicht abzuschwächen oder gar erst schaffen zu wollen. Darin liegt ohne Zweifel das epochemachende Moment der Wagner'schen Tonkunst, dasjenige, was so einnimmt und beherrscht, daß es Tausende geben mag, welche darüber jeden andern musikalischen Eindruck nicht mehr richtig zu empfinden vermögen. Das ist eben die unter uns Menschen stets sich wiederholende Thatsache des Einflusses eines Neuen, das mit gewisser Vollkommenheit und Glanzfülle sich uns vorstellt. Die Zeit wird das richtige Gleichgewicht wieder herstellen. Es ist auch möglich und wahrscheinlich, daß sie erst als eine Art mechanischer Reaction einen den Wagner'schen Errungenschaften ungünstigen Rückschlag mit sich bringt. Wagner verlangt von seinem Publikum zu viel, als daß es nicht nach einer Weile billigere Genüsse suchte. Wir weisen nur auf die eine Thatsache hin, daß sich schon heutzutage dasselbe Publikum nacheinander für „Siegfried" und für Bizet's „Carmen" zu begeistern vermag, obwohl beide Werke sich scharf gegenüberstehen.

Zwei Dinge, welche Wagners Werken, vorab der Trilogie, anhaften, werden mit der Zeit mißlich wirken. Das

erste ist die Länge und zwar nicht nur des Ganzen, sondern auch einzelner Theile. Der Dichter vergißt zu oft, daß seine langesponnenen Dialoge durch das lösende Element der Musik unerträglich lang und, weil die Sprache der Leitmotive von Vielen nicht verstanden wird, langweilig werden. Diese maßlose Ausdehnung der dialogisirenden Gesangstheile wird ebenso das gefürchtete Moment der Wagner'schen Dramen bleiben, wie sie das Falsche seiner Theorie über die Beziehungen des Wortausdruckes zum musikalischen Ausdrucke handgreiflich zeigt. Auch wird die frische Kraft und der lebendige Zauber wechselnder Melodien durch den Scheinreiz der wechselnden Klangfarben und das Kunststück der Leitmotive nie ersetzt werden können. Die Kunst wird immer das Kunststück, die Erfindung das Berechnen, die Musik den Musiker besiegen. Mozart wird immer, wenn man ihm nur gestattet, sich zeigen zu dürfen, der gefährlichste Feind Wagners bleiben, weil er die leibhaftige Musik vorstellt gegenüber dem Musik-Meister R. Wagner. — Der zweite schwache Punkt, der gerade in der Trilogie sehr angreifbar wird, ist das Übermaß der Äußerlichkeiten, das die Geschmacklosigkeit mit dem Ärmel streift. Die Scenen der Rheintöchter, die Walkürencavalcaden, der Marsch der Götter über die Regenbogenbrücke sind Dinge, die durch die geringste Störung lächerlich werden. Wir glauben gerne, daß es sich überaus drollig ansehen mußte, wenn, wie uns aus einer Darstellung des „Rheingold" auf einer der ersten deutschen Bühnen erzählt wurde, Wotan, weil ihm unlöschbarer Götterdurst auch seine physische Solidität in's Schwanken gebracht hatte, die „Regenbogenbrücke" sich nicht mehr zu beschreiten getraute und unter der Wölbung derselben stehend sang:

Verwünschte Nicker! —
Wehre ihrem Geneck!

Die Götter lachen laut und beschreiten die Brücke!

Der singende Lindwurm ist trotz aller Wurmmotive eine

lächerliche Ungeheuerlichkeit. Das Thierreich muß im Kunstwerke der Zukunft Erkleckliches leisten: sprechende Vögel, raunende Raben, ein mit Böcken bespanntes Götterfuhrwerk, selbst der alte brummige Petz gehören zu den Ausstattungsobjecten.

Gegen allen ästhetischen Geschmack verstoßen die nicht selten wiederkehrenden Rohheiten der Götter und Halbgötter und Menschen. Siegfried benimmt sich mehr als einmal über die Maßen ungeschlacht. Bei Wagner soll das reinmenschlich sein. Der ganze Charakter dieses „idealsten aller Heroen" hat überhaupt etwas Zwitterhaftes in seiner Erscheinung. Es ist derselbe Fehler, den wir an der Zeichnung des Parsifalcharakters schon tadelten. Stimmlich und körperlich zeigt sich Siegfried als junger Mann; aber wie er spricht und handelt, sinkt er nicht selten in die blühende Zeit der Flegeljahre eines Knaben zurück. Das sind Dinge, welche eine objective Ästhetik als unverzeihliche Mißgriffe bezeichnen muß, welche aber noch die fatale praktische Folge haben können, daß sie das Publikum an die Grenze des niedrig Komischen und Spektakelhaften bringen, die es nur zu bald in hellen Haufen überschreiten wird. Diesem ist es ja gleichgiltig, ob Gott Wotan in Begleitung von Leitmotiven seine Derbheiten zum Besten gibt, oder ob dergleichen in „Carmen" von sich zankenden und raufenden Sigarieren ohne Leitmotive mit ausgespielt werden. Es sind das Dinge, welche in der Kunstthätigkeit des modernen Zeitgeistes mit einer gewissen Allgemeinheit hervortreten, wie man sich in der letzten Münchener Ausstellung leider nur zu leicht überzeugen konnte. — Allseitige Maßlosigkeit und Mangel an künstlerischer Selbstbeherrschung bilden, wie uns dünkt, das verderbliche Element im Kunstwerke der Zukunft, wie es uns die Trilogie des Nibelungenringes als Thatsache vorführt.

Den tiefsten Grund dafür können wir aber durchaus nicht in der Verfehltheit der Idee selbst erkennen. Diese ist

in sich richtig, und ein musikalisches Drama ist eine künstlerische Möglichkeit; aber in Wagner ist sie zur nöthigen theoretischen Bestimmtheit nicht abgeklärt. Deßhalb tritt da, wo die Dichtung der Musik zu spröde wird, außer unerquicklicher Länge, statt der Kunstidee die Kunsttechnik ein — eine folgenschwere Verwechslung, welche eine Geschmacksentartung zur Wirkung haben muß. Wagner ersetzt an zahlreichen Stellen die qualitativen Eigenschaften des Kunstwerkes durch quantitative! Sein ganzer subjectiver gewaltsamer Entwicklungsgang und die ihm eigenthümliche Verwirrung der einfachsten Begriffe erklären die Sache noch näher, zeigen aber auch zugleich die innere Bedeutung des Kunstwerkes der Zukunft. Es ist der Materialismus in den Ideen seines Meisters, der das Werk in seinem ästhetischen Elemente beherrscht. Schopenhauers Pessimismus hat den ethischen Einfluß übernommen, wenn er nicht in den Derbheiten, die wir angezeigt, auch das ästhetische Element anhauchte. Ein gewisser Cynismus, wie er besonders Gott Wotan eignet, ist so ganz schopenhauerisch geartet. Was den sittlichen Charakter der Trilogie betrifft, hat Wagner nicht bloß in der „Walküre", sondern auch in mehreren Partien der anderen Stücke so rücksichtslos die einfachsten Forderungen von Scham, Zucht und Sitte bei Seite gesetzt, daß sich von protestantischer Seite nicht bloß in England, sondern auch in Deutschland ein gerechter Schrei der Entrüstung gegen eine so weitgehende Emancipation der Kunst von der Moral erhob. Denn Norm und Maß von keinem nehmend, als von sich selbst, begnügte sich der musikalische Prophet des „Reinmenschlichen" nicht, wie im Tristan, die schlüpfrigste Erotik mit allem aufregenden Zauber für Aug' und Ohr zu umgeben: er reißt in dieser derben nordischen Götterwelt den hüllenden Schleier entzwei, leiht der brutalen Leidenschaft jeden Aufwand von Wort und Ton, jeden Reiz von Farbe, Licht, Zeichnung, Decoration, und läßt den Vorhang erst dann sich

schließen, wenn er zum widrigsten Spiele der unlautersten Leidenschaften die vereinten Kräfte seiner von uns wiederholt geschilderten Erregungsmittel überangestrengt hat. Daß eine solche Darstellung des „Menschlichen", die im „Dämonischen" und „Thierischen" gipfelt, verhöhnend auf Zucht und Sitte wirken muß, liegt auf der Hand.

Man hat zur Entschuldigung des Tondichters gesagt, er habe doch in seiner Trilogie eine recht christliche Idee ausgesprochen, nämlich Untergang des Heidenthums durch seine eigene Schlechtigkeit. Das Letztere ist allerdings der theologische Gedanke, der objectiv dem Ganzen zu Grunde liegt. Doch während die „Schlechtigkeit" mit dem verlockendsten Zauber der Kunst geschildert wird, ist jener erste, richtende und rächende Gedanke weder richtig, das heißt in christlichem Sinne aufgefaßt, noch ernst und wirksam ausgeführt. Falsch ist einmal, daß das Heidenthum an sich selbst zu Grunde gegangen ist. Daß es unterlag und aus der Culturgeschichte unserer Völker verschwindet, ist einzig und allein eine rettende That des barmherzigen Gottes. Falsch ist, daß das Heidenthum dem Reinmenschlichen weichen mußte. Umgekehrt — das Heidenthum ist die Corruption des menschlichen Wesens und Lebens, wie der hl. Paulus in seinem Römerbriefe es zeigt. Nach Wagner ist die ganze Katastrophe, welche über dieses in seiner Götterwelt personificirte Heidenthum hereinbricht, nicht eine vernünftige That, sondern einfach vom blinden Willen abhängig, der den Fluch unabwendbar an das Rheingold und den Ring anheftete. Nicht zu etwas bessern und zu höhern Zielen wird schließlich das Rheingold aufgewendet, sondern einfach seiner Tiefe zurückgegeben. Etwa um für einen neuen Kreislauf bereit zu liegen? . . .

Was R. Wagner zwanzig Jahre hindurch unerschütterlich und mit eisernem Willen — mächtig der Furcht — zu erstreben gewagt hatte, was sein kühner Schaffensgeist muthig

erfand, das lebt siegend seit den Tagen von Bayreuth. Wie aber legt es den Sinn uns dar? Wir haben ein Festspiel des Zeitgeistes mit seiner „Götternoth“ — seinem „endlosen Grimm und ewigen Gram“.

5. Parsifal — die „Weihe“ des Hauses.

Ist zwîvel herzen nâhgebûr
daz muoz der sêle werden sûr [1].
(Wolfram v. Eschenbach, Parzivâl.)

„Wagner erzählte mir (1877), er habe in den fünfziger Jahren zufällig an einem Charfreitage in Zürich eine neue, schöne Wohnung bezogen und, durch das herrliche Frühlingswetter angeregt, an jenem Tage den ‚Charfreitags-Zauber‘ entworfen.“ So erzählt Herr W. Tappert in einer Note zu Ende seiner Wagner-Biographie und bemerkt dazu: „Aus einem seiner Briefe an Tichatschek, datirt Z. 9. Febr. 1857, glaube ich schließen zu dürfen, daß 1857 die einzig richtige Jahreszahl ist.“ Wir gönnen Herrn Tappert von Herzen diese Frucht seiner Findigkeit und sind ihm sogar dankbar, daß er einen so charakteristischen Zug für das Schaffen des Meisters der Unkunde und Vergessenheit noch zu guter Letzt entzog. Denn mag das Ganze dem mindergradigen Wagner-Verehrer auch nur als eine artige Causerie erscheinen, so ist es doch sehr interessant, zu erfahren, daß das Bühnenweihfestspiel seine ersten Anfänge auf einen Charfreitag zurückführt, daß es aber nicht der Andachtszauber dieses heiligen Tages war, was die ersten Töne zu „Parsifal“ im Geiste des Meisters wach rief, sondern herrliches Lenzwetter, welches das Behagen an der neuen schönen Wohnung durch Sonnen-

---

[1] Nach Simrock:

Wo Zweifel nah dem Herzen wohnt,
Das wird der Seele schlecht gelohnt.

schein und Frühlingsluft erhöhte. Das sind also die fruchtbaren Momente, denen die Zukunftsmusik ihren „Charfreitags-Zauber" verdankt.

Wenn nun aber dieser erste Antrieb gewiß kein religiöser war, so blieb es bei der Schöpfung des Parsifal doch nicht allein bei ähnlichen erregenden Zufälligkeiten. Wagner hat sein letztes Werk nicht umsonst ein Bühnenweihfestspiel genannt. So sehr diese schwerfällige Titulatur den kritischen Witz herausfordern mag, sie besagt immerhin eine sehr ernste Sache. Es steht außer allem Zweifel, daß R. Wagner mit seinem Parsifal der Welt ein religiöses Kunstwerk vorstellen wollte. Das ist dieses seines jüngsten und letzten Werkes eminenteste Bedeutung. „Parsifal" — schrieb im verflossenen Jahre das ‚Deutsche Volksblatt' — „ist ein gewaltiger, positiv (?) religiös-philosophischer Markstein in der Geschichte des Drama's und der Oper. Hat er auch noch lange nicht das volle klare Licht positiver Religiosität, so ist er doch eine Phase religiöser Götterdämmerung, nicht zum Abend, sondern zum Sonnenaufgange." Sehr zutreffend bemerkte ein Kunstkritiker der „Augsburger Postzeitung" in einem Artikel über „die Ideelosigkeit in der (jüngsten) Kunstausstellung" zu München: „R. Wagner hatte eine Ahnung von den Aufgaben der Kunst; er suchte die religiöse Idee in sich aufzunehmen und wirken zu lassen; aber die Gewohnheiten der socialen Schichte, in der er aufgewachsen und groß geworden, waren selbst in diesem Kopfe so fossil geworden, daß er das christliche Ideal nach der Schablone einer modernisirten Philosophie zurecht zu schneiden versuchte. — . . . Wagner hatte einen Blick in die Zukunft gethan, er hatte aber nicht das Zeug, um der Kunst für diese Zukunft eine Richtung zu geben, weil er nicht im Stande war, die christliche Idee in ihrer ganzen großen, universellen, welterlösenden Bedeutung zu erfassen, sich selbst an ihr zu erheben und zu läutern und sie in einen passenden Stoff einzukleiden. Die

Sagen aus grauer Vorzeit genügten kaum, um die abgestandene Kunst zu verjüngen. Sein ‚Parsifal‘ ist der Schwanengesang einer untergehenden Kunstperiode.“[1] Wir wünschten gewiß von Herzen, daß dieses prophetische Wort Erfüllung finden möge und daß nach der Götterdämmerung einer entchristlichten Zeit auch für die Kunst ein wahrer Gralstempel sich erschließen möge. Doch Wagner ist keineswegs der Mann, der den Führer dazu abgeben wird. — War es pure Künstlerlaune und die Macht früherer, liebgewonnener Eindrücke, oder war es ein richtiger Künstlertakt, was Wagner von den Göttermythen der Edda zum alten ehrwürdigen Gralsdom von Monsalvat zurückführte? Vielleicht beides zugleich. Bedeutsam bleibt es dabei, daß er dort nicht mehr den alten König Parzival[2], welchen uns in früheren

---

[1] 1883, Nr. 295. Dabei wird auch auf den Umstand aufmerksam gemacht, daß die internationale Kunstausstellung allerdings Wagnerbüsten zur Genüge geboten, daß aber aller Glanz der Bayreuther Festspiele weder Maler noch Bildhauer zu einer wirklichen Kunstschöpfung veranlaßt habe. — Dagegen berichtet man, daß Altmeister Eduard v. Steinle in Frankfurt zu Wolframs „Parzival“ fünf herrliche Bilder geschaffen habe: Parzivals Beruf, Erziehung, Schuld und Buße, und den Gralstempel. So macht v. Steinle wahr, was Wagner im „Tannhäuser“ seinen Wolfram singen läßt:

Und sieh, mir zeiget sich ein Wunderbronnen,
in den mein Geist voll hohen Staunens blickt,
aus ihm er schöpfet gnadenreiche Wonnen,
durch die mein Herz er namenlos erquickt.

Was Wolfram weiter singt, hat Wagner bei seinem „Parsifal“ leider ganz vergessen:

Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,
berühren nicht den Quell mit frevlem Muth!

[2] In der poetisch und musikalisch gleich schönen Erzählung vom heiligen Gral und seinen Rittern auf Monsalvat singt der Schwanenritter zum Schlusse: „Mein Vater Parzival trägt seine Krone, sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.“

Tagen sein Lohengrin genannt hatte, finden wollte, sondern daß es der reine Thor Parsifal sein mußte, welchen er in's Weihespiel vom Kunstwerke der Zukunft einführen wollte. Nomen et omen!

So wenig wir es unterschätzen, daß R. Wagner in unsern Tagen ein eigentlich religiöses Spiel — ein Mysterium, wie es seine begeisterten Freunde mit Vorliebe nennen — auf die Bühne gebracht hat, ebenso wenig glauben wir, des Meisters Gabe ohne ernstere Prüfung auf ihren religiösen Gehalt rückhaltlos hinnehmen zu dürfen. Ja wir sind der Ansicht, daß diese Untersuchung jeder andern vorausgehen müsse. Die religiösen Prätensionen des Werkes selbst, die bestimmten und aufdringlichen Erklärungen seiner Hochverehrer[1] und endlich

[1] Hans v. Wolzogen z. B. schreibt in seinem thematischen Leitfaden zum „Parsifal" S. 4: „Ein nach Wolframs Zeit dichtender Neubildner des alten Stoffes durfte Parsifal und den Gral nicht mehr trennen; auch er mußte in dem Gral den Inbegriff tiefster Religiosität darstellen — aber nunmehr derjenigen tiefsten Religiosität, wie sie in einem wahrhaftigen Christengemüthe unserer Zeit bei erleuchteter Geisteskraft zur vollen Entwicklung zu kommen vermag." Sogleich darauf wird „Parsifal" bezeichnet als eine religiöse Tragödie, „Bühnenweihfestspiel" genannt. — Albert Heintz, dessen Commentar zum „Parsifal" wir den Vorzug vor allen übrigen geben, versichert sogar, daß Wagner aus seiner Dichtung jeden weltlichen Beigeschmack, der dem Wolfram'schen Gralreiche noch anhaftet, verbannt und die Bedeutung des Grals entschiedener an die Opferthat Christi geknüpft habe. R. Wagner hat nach Heintz den verlorenen Pfad zur verlorenen Kirche wiedergefunden, und „die alten Glocken tönen wieder"! — R. Pohl versichert (S. 194), daß uns Wagner im „Parsifal" eine Dichtung gebracht habe, „welche den reinsten christlichen Geist athmet". „Parsifal," schreibt er, „ist die Darstellung des christlichen Mysteriums der Erlösung durch die göttliche Liebe und den beseligenden Glauben." — Tappert sagt: „Wäre es möglich, daß das Wort jemals in Erfüllung ginge: ‚Es soll eine Heerde und ein Hirt werden' — durch den ‚Parsifal' könnte es geschehen. — . . . Nicht eine Oper war es, was wir sahen — ein Mysterium erlebten wir!" (S. 96.) — Sonderbar heben sich ab von solchen andachtsvollen Reflexionen seiner

des Meisters eigenste That zwingen gleichsam dazu. Zwischen der Vollendung des Parsifal-Entwurfes und seinen ersten Aufführungen liegt nämlich die Ausgabe der Wagner'schen Schrift: „Religion und Kunst". Sie erschien im Verlage des Bayreuther Patronatsvereins als Beigabe für die Abonnenten des Jahrganges 1881 der „Bayreuther Blätter". Fast möchte es scheinen, als ob diese Schrift zunächst nur für einen engern Leserkreis bestimmt gewesen sei und nicht für das allgemeine Publikum. Auch ist es auffallend, daß von ihr in der geschworenen Wagner-Literatur im Großen und Ganzen nur spärlich und zurückhaltend Notiz genommen und gegeben wird. Es wäre aber doch sehr belehrend gewesen, von Kennern der tieferen Ideen und der innersten Intentionen des Meisters, als welche z. B. Pohl und Tappert sich erweisen, sichere Angaben zu erhalten, ob und in welchen Beziehungen des Meisters letztes Kunstwerk zu dieser seiner letzten bedeutenderen literarischen That steht. Wenn wir freilich Herrn Bernhard Vogel unbedingten Glauben schenken wollten, so müßten wir eine Ideenverwandtschaft zwischen der Parsifal-Dichtung und „Religion und Kunst" rundweg verneinen. Derselbe behauptet nämlich, der Meister habe im „Parsifal" die Schopenhauer'sche Weltanschauung, der er von „Lohengrin" ab gehuldigt hatte, vollständig aufgegeben und sich zur Mystik des katholischen Mittelalters zurückbegeben [1]. Allein wer den Bildungsgang Wagners aufmerksam verfolgt hat, wird gestehen, daß ein so radicaler und dazu noch rasch vollzogener Wechsel von An-

---

Jünger einige Worte des Meisters selbst, welche uns in den „Bayreuther Briefen und Augenblicksbildern" aus den Parsifaltagen von 1882 durch einen redseligen Anonymus ausgeplaudert wurden. Es war am Vorabend der ersten Aufführung beim Festbankett. „Im kleineren Kreise sagte der Meister da: ‚Meine Herrschaften, wir Mitwirkende bei der Aufführung des „Parsifal", ich und die Künstler, wir haben den Teufel im Leibe. Wenn Sie Alle morgen Abend nicht ebenfalls den Teufel im Leibe haben — dann ist es mit dem Parsifal nichts.'"

[1] Vogel S. 85.

schauungen beim Meister nicht leicht vorausgesetzt werden darf. Wer „Religion und Kunst“ mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird zugeben müssen, daß Wagner, als er diese Schrift schrieb, seine Ansichten aus den Jahren 1849 und 1850 noch nicht vergessen und verlassen hatte, wenn auch seine Sprache ihre demokratische Schroffheit etwas abgeschliffen haben mag. Es war also von Seite der Freunde Wagners klug gethan, wenn sie von „Religion und Kunst“ möglichst wenig sprachen. Es war aber auch den Gegnern desselben ganz und gar nicht zu verargen und nicht als eine Art von Verleumdung anzurechnen, wenn sie die „zweifellos am meisten religiöse dramatische Schöpfung unseres Jahrhunderts“ [1] nach den Ideen beurtheilten, welche sich in „Religion und Kunst“ mit scharfen Zügen breit machen. Gesteht ja doch Herr Vogel selber ein, daß Wagner in seinem Parsifal verkündigt habe, „was er glaubte und wie er glaubte, in welchen Formen das Erlösungswerk am Menschen sich vollzieht, auf welchem Wege er zum christlichen Heile gelangt“. Nun denn, das „Was und wie er glaubte“ in eben der Zeit, wo er den Parsifal schuf, hat er uns nach eigenster Aussage in „Religion und Kunst“ mitgetheilt. Dort hat er uns klar und deutlich gesagt, wie nach seiner Vorstellung die Erlösung und das Heilswerk am Menschen sich vollzieht. Dort hat er sich aber auch, ganz entgegen der Ansicht Vogels, rund heraus zur Lehre Schopenhauers bekannt und behauptet, daß sie „in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Cultur zu machen sei“. Die Schrift „Religion und Kunst“ und „Parsifal“ gehören zusammen [2], wenn auch der Meister in ersterer des andern mit keiner Silbe erwähnt. Den Weih-

---

[1] Vogel S. 91.

[2] Darauf wurde auch von protestantischer Seite nachdrücklich hingewiesen, z. B. in den Aufsätzen des Dr. Köstlin über die „religiösen Anschauungen R. Wagners“ in den Beilagen zur „Allg. Zeitung“, 1882, N. 319 ff.

rauch-Wolkenschleier, womit im Parsifal der Schopenhauer'sche Pessimismus und Wagners eigenster Unglaube, um nicht zu sagen — eigenste religiöse Frivolität, dem argloseren Auge kunstreich verhüllt werden[1], reißt allerdings die Hand unbarmherzig entzwei, welche die Feder zu „Religion und Kunst" führte. Wir haben im Laufe unserer Betrachtungen genügend erfahren, was solche literarische Ergüsse des Meisters für seine künstlerische Thätigkeit zu bedeuten haben, um ihnen ihr entscheidendes Gewicht nicht voll und ganz zu lassen.

Die 44 ansehnliche Seiten haltende Schrift theilt sich in zwei, dem Umfange nach sehr ungleiche Theile, deren einer den Titel trägt: „Religion und Kunst", während der andere überschrieben ist: „Was nützt uns diese Erkenntniß?" und als „ein Nachtrag" zu ersterer bezeichnet wird. Wie also schon die Aufschrift dieses Nachtrages genügend andeutet, stehen beide Theile zu einander in enger Verbindung, genauer — im Verhältnisse eines nächsten, untergeordneten Zweckes zu einem weiteren, übergeordneten, höchsten Zwecke. Was es aber mit diesem für eine Bewandtniß habe, besagt uns eine Art von These, welche als Resumé des Ganzen auf der letzten Seite im weit gesperrten Drucke sich präsentirt und also lautet: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Nothwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und wid-

[1] Doch ist auch diese Hülle an einzelnen Stellen fadenscheinig genug, um den wahren Gehalt richtig erkennen zu lassen, z. B. wenn Parsifal singt:

O, Weltenwahns Umnachten:
in höchsten Heiles heißer Sucht
nach der Verdammniß Quell zu schmachten!

Da ist Parsifal wirklich entweder reinster Thor, oder er hat, um mit dem Meister zu reden, den Teufel im Leibe.

men uns ihrer Durchführung in jedem Sinne."[1] Als vorzüglichstes Mittel dazu erscheint dem Verfasser, neben der weisen Benutzung der Schopenhauer'schen Philosophie und der vereinten Thätigkeit der Vegetarianer, Thierschutzvereinler, der Mäßigkeitspfleger und, sofern er mit diesen Dreien in eine wahrhaftige und innige Vereinigung tritt, auch des heutigen Socialismus, die von unsittlichen Ansprüchen völlig befreite Kunst im Kunstwerke, welches, das Gleichniß des Göttlichen der Lebensübung selbst entnehmend, dieses dem Leben wiederum zuführt zur reinsten Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen[2]. Das heißt mit

[1] Gleich darauf heißt es: „Was den Verfasser der vorliegenden Zeilen betrifft, so muß er allerdings erklären, daß nur Mittheilungen von dem bezeichneten Gebiete aus von ihm ferner noch zu erwarten sein können."

[2] Wir geben hier wie im Folgenden den Wagner'schen Gedankengang möglichst mit seinen eigenen Worten. Was wir über die Schwierigkeit Wagner'scher Schriften für klare Darlegung ihres Inhaltes schon wiederholt gesagt haben, gilt für dieses sein letztes Werk im höchsten Grade. Wir konnten uns bei wiederholtem Durchlesen und eingehendem Studium desselben nicht des Gedankens an Puschmanns psychiatrische Studie (Berlin 1872) erwehren. Eine wahre babylonische Verwirrung herrscht durch diese 44 Seiten von „Religion und Kunst". Nur mit vieler Mühe läßt sich der logische Gedankengang des über alles, was bunt und rund ihm in die Feder geräth, absprechenden Mannes verfolgen. Da hält er den Theologen vor, daß sie die theologischen Tugenden in unrichtiger Ordnung setzten und Liebe, Glaube, Hoffnung zu sagen hätten. Dann geht es über Jesuiten und Juristen, Philologen und Universitätshistoriker, Physiker und Chemiker her. Auch die Juden bekommen wieder ihren erklecklichen Theil. Mendelssohn darf natürlich nicht fehlen. Selbst des Reiches mächtiger Kanzler bekommt, nicht mehr ganz sub rosa, seine ernste Vermahnung, weil ihn die von Wagner „gemeinte Erkenntniß nicht erleuchtet hätte". Möglicherweise müßte aber dieser letzte Hieb auch von höher herab parirt werden (S. 37). Seinem einstigen Gönner Napoleon III. weiht er ein Bedauern, weil ihn die Jesuiten irregeführt hätten (S. 37).

anderen Worten: das Heil der Menschheit liegt in der zur Religion gewordenen Kunst, wie sie thatsächlich leibt und lebt im Parsifal. Den Beweis dafür übernimmt der erste Theil: „Religion und Kunst", indem er zunächst „auf die Bezeichnung der Affinitäten Beider" seine Absicht lenkt. Die letzteren erweisen sich nämlich dem Meister so wirksam, daß ihm zuletzt der Begriff von Religion ganz in dem der Kunst aufgeht, welche mit ihrer erlösenden Kraft die Religion und die durch Kirche und menschliches Carnivorenthum entartete reine Lehre des Erlösers wirklich rettet und so Erlösung dem Erlöser bringt. Dieß Alles zu beweisen wird selbstverständlich dem Meister nicht schwer. An die Spitze der Argumentation treten zwei Sätze, welche ihm als purste Vernunftpostulate zu gelten scheinen, gegen die sich nichts einwenden lasse. Der erste Satz lautet: „Eine Religion muß um so göttlicher erscheinen, als ihr innerster Kern einfacher befunden wird." Wagner trägt damit nur die längst abgegriffene Waare eines der plattesten und ordinärsten Aphorismen des Rationalismus zu Markt. Göttlicher erscheint vor Allem unstreitig jene Religion, welche, bei mindestens gleicher Gewißheit, vollkommenere Erkenntniß Gottes und göttlicher Dinge vermittelt. Das ist aber der Wagner'schen Vorstellung just entgegen; denn ihm gilt offenbar als die einfachste Religion jene, welche die wenigsten Wahrheiten vorstellt. Nicht besser steht es um den anderen Satz: „Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir in der Erkenntniß der Hinfälligkeit der Welt und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen." Das ist falsch;

Die zehn Gebote der mosaischen Gesetztafel „sind genau betrachtet nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten ertheilte" (S. 40). Selbst von der scholastischen Philosophie spricht der Meister als von der Magd, durch welche im Mittelalter die Kirche ihre Glaubenssätze beweisen ließ (S. 7).

denn die tiefste Grundlage der Religion liegt in der Erkenntniß Gottes selbst und unserer Beziehungen zu ihm. Ohne diese Erkenntniß führt die von Wagner postulirte Erkenntniß der Hinfälligkeit der Welt zum krassesten Pessimismus. Die weitere Entwicklung des Wagner'schen Gedankenganges bindet jedoch nicht an den zweiten, sondern an den ersten Satz an und spinnt den Faden also weiter: Eben weil die Vollkommenheit einer Religion in der Einfachheit ihrer Dogmen besteht, gebührt der christlichen Religion der Vorzug, weil sie ausdrücklich an die Einfachen — die Armen am Geiste sich wendet[1]. Die Lehre des Christenthums ist nämlich die That des freiwilligen Leidens. Den Armen am Geiste aber liegt in ihrer eigensten Empfindung die Erkenntniß des Leidens selbst offen. Bei ihnen beschränkt sich also die wahrhaft göttliche Forderung von der That des freiwilligen Leidens allein darauf, ihre eigene Empfindung sich selbst nicht verschlossen zu halten[2]. Wegen solch wahrhaft göttlicher Forderung stellt sich auch der Stifter des Christenthums nicht bloß als weise wie Buddha, sondern als göttlich dar[3]. Durch diesen „Sohn Gottes"[4], der sich für die Erlösung der Welt

[1] „Religion und Kunst" S. 4.

[2] Wagner versteht unter der Armuth im Geiste, welche unser göttlicher Erlöser im Evangelium an erster Stelle selig preist, das Bewußtsein des Mangels an irdischen Gütern; denn dieses hat der Arme allerdings durch die einfache Empfindung der Entbehrungen, Beschwerden und Leiden seiner Armuth. A. a. O. S. 4.

[3] A. a. O. S. 4.

[4] Diese Bezeichnung wird S. 6 unversehens hineineskamotirt, hat aber ganz und gar nichts gemein mit dem dem gläubigen Protestanten ebenso wie dem katholischen Dogma eigenen Begriffe von der wesenhaften Göttlichkeit des Erlösers. Wagner spricht sich über seine Gottesidee nirgends klar aus; aber aus dem Contexte dessen, was er überhaupt sagt, geht nothwendig hervor, daß er nicht nur den dreipersönlichen Gott des christlichen Glaubens, sondern jeden persönlichen Gott läugnet. Er erscheint zum besten als Pantheist, wenn nicht gar als Atheist. Ein persönlicher Gott ist ihm eine einge-

aus ihren Banden des Truges und der Sünde am Kreuze geopfert hat, war auch die Gestalt des Göttlichen in anthropomorphistischer Weise von selbst gegeben: der leidende Gott am Kreuze, das Haupt voll Blut und Wunden, der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgespannte Leib des höchsten Inbegriffes aller mitleidvollen Liebe selbst. Mit unwiderstehlicher Kraft reißt dieses wirkliche Abbild der höchsten mitleidvollen Liebe zu wiederum höchstem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles selbstsüchtigen Willens hin [1]. Hierin besteht die Erlösungsthat des Erlösers nach ihrem tiefsten, innersten Wesen. In der in Folge dieser Erscheinung unter den Menschen eingetretenen Umkehr des Willens zum Leben war das größte Wunder offenbar geworden, das die Göttlichkeit des Heilsverkünders selbst in sich begriff [2]. Wäre nun der Glaube

schmuggelte Idee vom „jüdischen Schöpfer des Himmels und der Erde" und des „jüdischen Jehovahs als Vaters". S. 6 lesen wir die Blasphemie: „Der Jehovah im feurigen Busche, selbst auch der weißbärtige ehrwürdige Greis, welcher etwa als Vater segnend auf seinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meisterhaftester Künstlerhand dargestellt, der gläubigen Seele nicht viel sagen."

[1] A. a. O. S. 6.

[2] A. a. O. S. 5. Das Wesen der Heilsthat Christi bestand also nach der Wagner'schen Theologie in der freiwilligen Übernahme des Leidens, um 1. die Menschen durch das in ihnen erregte Mitleid für sein Beispiel empfänglich zu machen, und dann 2. sie zu belehren und zu bewegen, die Leiden des Lebens durch willige Annahme derselben sich erträglich zu machen. Doch bleibt sich Wagner nicht consequent; denn S. 17 setzt er das Wesen der Erlösungsthat Christi darein, daß er „sein eigenes Blut und Fleisch dahingab, als letztes höchstes Sühnopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch, und dafür seinen Jüngern Wein und Brod zu täglichem Mahle gab und sie hieß, solches allein fortan zu seinem Andenken zu genießen". „Dieses ist das einzige Heilsamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers ausgeübt." Der Meister gibt sich natürlich nicht die Mühe, zu zeigen, wie diese Lehre mit jener von der Hinwendung zum Leben

an Jesus den Armen am Geiste allein zu eigen verblieben, so wäre das christliche Dogma als die einfachste Religion auf uns gekommen. Allein zwei feindliche Agentien griffen schädigend und verderbend ein. Einmal waren es die Geistes-Reichen, welchen diese Religion zu einfach war und welche darum den Glauben der Geistes-Armen umstimmten und verdrehten. Die unvergleichlichen Verwirrungen des Sectengeistes in den ersten drei christlichen Jahrhunderten geben hiervon Zeugniß [1]. Das andere corrumpirende Agens war die Kirche. Sie verwarf zwar die philosophische Ausdeutung der Glaubenslehre nach Art der Geistes-Reichen, aber sie umgab sie dafür „mit einem ungemein complicirten Mythenvorrath", für welchen sie fortan den unbedingten Glauben als an etwas durchaus thatsächlich Wahrhaftiges forderte [2]. Was ihr dabei zum größten Verderben ausschlagen mußte und endlich zu dem immer sich stärker aussprechenden Atheismus unserer Zeiten führen konnte, war der durch Herrscherwuth eingegebene Gedanke der Zurückführung des Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen Schöpfer des Himmels und der Erde [3], wodurch der jüdische Stammgott Jehovah in die einfache Lehre des Christenthums hereingezogen wurde. Der Verderb der christlichen Religion leitet sich also her von der Herbeiziehung des Judenthums zur Ausbildung ihrer Dogmen. Diese „alttestamentarische christliche Kirche" ist darum auch unfähig geworden zur Regeneration des tief gefallenen Menschengeschlechtes [4].

---

durch Ertragen seiner Leiden zusammenhängt. Ihm genügt, die heiligsten Dogmen des Christenthums mit unvergleichlicher Frivolität in Fratzenbilder zu verzerren, um sie für das Hirngespinnst seiner Regenerations-Ideen gebrauchen zu können. Schiller schrieb, die Geschichte sei ihm ein Magazin für seine Phantasie. So genügsam ist Wagner nicht. Er macht das ganze Christenthum zum Blocksberg für den Hexentanz seiner Paroxysmen.

[1] A. a. O. S. 4. [2] A. a. O. S. 5.

[3] A. a. O. S. 6. [4] A. a. O. S. 26.

Der Darstellung des menschlichen Verderbens und seiner Erhebung nach Wagner'schen Ideen ist der zweite und dritte Abschnitt des Theiles „Religion und Kunst" ganz gewidmet. Sie gehören unstreitig zum Sonderlichsten, Unverständlichsten, Verworrensten und Tollsten, was Wagner überhaupt geschrieben hat. Alles menschliche Verderben kommt vom Fleischgenusse. Die Entartung des menschlichen Geschlechts ist bewirkt worden durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung[1]. Die Vegetarianer sind darum die Messiasse der Menschheit in erster Reihe. Auf ihr Rettungsmittel weist auch Christus selbst, wenn er seinen Jüngern Wein und Brod reichte zum täglichen Mahle[2], und sein Gedanke war es, den die Vegetarianergemeinden feiern, wenn sie nach der Arbeit des Tages sich zum Mahle versammeln, um an Brod und Wein sich zu erlaben[3]. Zuletzt versteigt sich darum der Meister zu dem wunderlichen Einfalle, eine „vernunftgemäß angeleitete" Völkerwanderung nach Südamerika in Vorschlag zu bringen, um dort, in einem angemesseneren Klima, schadlos, in Hülle und Fülle allein die Pflanzennahrung genießen zu können, während die „der Fleischnahrung bedürftigen nordischen Länder den Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weiter belästigende und nach Brod verlangende untere Bevölkerung[4], zur alleinigen Verfügung zurückgelassen bleiben". Dieses etwas socialdemokratisch durchklungene Gerede illustrirt der Meister mit einem Bibelspruche:

---

[1] A. a. O. S. 26. [2] A. a. O. S. 17—18.

[3] A. a. O. S. 26.

[4] Dem Meister sind selbst im sommerlichen Reich der königlichen Gnade seine alten Ideen und Phrasen nie ganz verdunstet. Übrigens ist dieser Satz ein treffliches Exempel, wie der Meister mit Worten („Brod") spielt. Hier erinnert man sich unwillkürlich an eine Episode aus den „Wagner-Jahren" 1848—1849, wo bei einer Volksversammlung in Baden bei dem Rufe des Volksredners: „Brod sollt ihr haben!" — ein Freiheitskämpfer erwiederte: „Hunger haben wir keenen, edler Volksfreund, aber Dorst — viel Dorst!"

„Uns aber dürfte daraus kein moralischer Nachtheil erwachsen, daß wir, etwa nach Christus' Worten: ‚Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist', den Jägern ihre Jagdreviere lassen, unsere Äcker aber für uns bauen: die von unserem Schweiße gemästeten, schnappenden und schmatzenden Geldsätze unserer Civilisation aber, möchten sie ihr Zetergeschrei erheben, würden wir etwa wie Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraschenden Anblick des Himmels, den sie nie gesehen, sofort zu staunendem Schweigen gebracht werden." [1] Nicht wahr, der Meister führt eine zarte Sprache? Das ist der rechte Ton für Essays über „Religion und Kunst"! Da aber das „zum Himmel Blicken" immerhin selbst beim Meister noch zur Religion gehören muß, so wird der Kunst als Kunstwerk der Zukunft vom Meister die Leistung eingeräumt, genannte Leute „wie Schweine auf den Rücken zu legen". Große Noblesse! Rohheit, Frivolität und Gottlosigkeit bilden, scheint es, eine Art von Orgelpunkt im literarischen Testamente des Meisters der Zukunftsmusik.

Wir haben nun Wagners religiösen Standpunkt aus seinen eigensten Bekenntnissen dem Leser gekennzeichnet. Freilich ließen sich die Conturen unseres Bildes noch durch manchen treffenden Zug verschärfen. So z. B. durch die Wagnerschen Lehrsätze über den Ursprung des Menschengeschlechts [2], durch seine höchst unbestimmt ausgesprochene Ansicht über die Unsterblichkeit [3]. Des Meisters Antwort auf die Frage darnach wird mit den Worten seines Philosophen gegeben: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann gibt." Was die Moral betrifft, so hat man darauf hingewiesen, daß im Parsifal der Begriff von Sünde und Schuld in der einzigen Vorstellung der Unkeuschheit

---

[1] A. a. O. S. 27. [2] A. a. O. S. 22—29.
[3] A. a. O. S. 42.

aufgehe. Diese allein gilt dort für Sünde schlechthin. Wir glauben, daß nicht einmal dieses in „Religion und Kunst" übrig geblieben ist. Das ganze Verderben der Menschheit führt sich dort zurück — auf den Fleischgenuß. Er ist die große, die einzige Sünde der gegenwärtigen Menschheit. Dagegen wird über die zehn Gebote mit einem gewissen Cynismus berichtet, der sich zu den Worten erfrecht: „In eine Kritik derselben haben wir uns nicht einzulassen, denn wir würden dabei nur auf unsere polizeiliche und strafrichterliche Gesetzgebung treffen, welcher zum Zweck des bürgerlichen Bestehens die Überwachung jener Gebote, selbst bis zur Bestrafung des Atheismus, überwiesen worden ist, wobei nur etwa die ‚andern Götter neben mir' human davon kommen dürften." [1] Das ist der Respect, den der Meister für die zehn Gebote Gottes übrig hat. Das ist die Ansicht des Schöpfers des Kunstwerkes der Zukunft über die heiligsten Grundgesetze aller Sittlichkeit. Wir glauben, daß dieses genügt, ein Urtheil über den religiösen Standpunkt des Wort- und Tondichters des Parsifal sich zu bilden.

Sehen wir also, wie er sich zu dieser seiner Religion seine Kunst gestellt denkt. Die Kunst trat nach ihm da an die christliche Religion heran, wo die Kirche den reinen Glauben der Geistes-Armen durch ihre Mythendogmen zu verunstalten begann. Durch die Kunst wurde der jüdische Gott gerichtet, „indem von einem künstlerischen Bedürfnisse gedrängt der Glaube, gleichsam den Jehovah als Vater auf sich beruhen lassend, auf das nothwendige Wunder der Geburt des Heilandes durch eine Mutter verfiel, welche, da sie selbst nicht Göttin war, dadurch göttlich ward, daß sie gegen alle Natur den Sohn als reine Jungfrau gebar". „Ein als Wunder-Annahme sich aussprechender unendlich tiefer Gedanke." [2] Raffael hat in seiner Sixtina dieses

---

[1] A. a. O. S. 40. [2] A. a. O. S. 7.

Ideal der erlösenden wahren Kunst in höchster Vollendung verwirklicht und das unfaßbare Geheimniß des religiösen Dogmas in unverschleierter Offenbarung nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zugeführt[1]. So schön und gewinnend das Alles lautet, so unwahr und verkehrt ist es in sich. Wagner stellt wieder einmal die ganze Sache einfach auf den Kopf, um sie für die Zukunfts-Kunsttheorie in die richtige Position zu bringen. Als alraunender Vater der Zukunft aller Kunst mußte er natürlich auch von der unbefleckten Empfängniß Maria's sprechen. Er wußte aber ganz und gar nicht, was das kirchliche Dogma besagt; denn hätte er es gewußt, so wäre seiner Schrift wenigstens eine Zote erspart geblieben. Wir wollen ihm auch in seinen übrigen kunsthistorischen Phantasien nicht weiter folgen, sondern nur noch andeuten, wie er sich das Verhältniß zwischen Religion und Musik denkt. „Streng genommen," heißt es S. 11, „ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Product des Christenthums ist." Gegen die zweite Hälfte des verschrobenen Satzes haben wir nichts einzuwenden. Schließlich sagt sie auch nichts, als was wir bei Ambros lesen: „Der Gregorianische Gesang hat überall den Boden bereitet, daß die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte"[2], und: „Von Guido von Arezzo führt ein directer Pfad bis in unsere Musik hinein."[3] — Die erste Hälfte aber ist an und für sich schon eine Übertreibung, wird jedoch durch die Exegese und Argumentation des Meisters ganz und gar unannehmbar. Nach diesen Details wäre nämlich die Musik darum die dem christlichen

[1] A. a. O. S. 8.
[2] Geschichte der Musik, Bd. II. S. 117. [3] Ebendas. S. 216.

Glauben einzig ganz entsprechende Kunst, weil sie die Worte der dogmatischen Begriffe und damit diese selbst „bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auflöst, so daß sie hierdurch den reinen Gefühlsinhalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mittheilt.“ [1] Das gewiß nicht zu logische Argument beruht also auf den alten eingerosteten Irrthümern des Meisters, auf der Verwechslung oder Identificirung des Wahren und Schönen, sowie darauf, daß das musikalische Darstellungsmittel die Erkennbarkeit und Wahrheit unserer Vorstellungen schlechthin steigern soll, was freilich eine Folge des ersteren und Grundirrthums ist. „Die Musik sagt uns: das ist, weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt.“ [2] Sonderbar; denn eigentlich sagt das so viel als: die Musik steigert die bezeichnende Kraft auf's Höchste, weil sie eine minder klare und bestimmte Vorstellung zu geben vermag. Übrigens wird der logische Gang des Kunstphilosophen mit jedem Schritte vorwärts bedenklicher. Zuletzt geräth der Mann in einen förmlichen Taumel und schreibt: „Es mußte bei dieser ihrer erhabenen Eigenschaft der Musik vorbehalten sein, von dem begrifflichen Worte sich endlich ganz loszulösen: die ächteste Musik vollzog diese Loslösung auch in dem Verhältnisse, in welchem das religiöse Dogma zum eitlen Spiele jesuitischer Casuistik oder rationalistischer Rabulistik wurde. Nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenen Kirche vermochte der Tonkunst das edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner außerweltlich neugestaltenden Reinheit zu erhalten; und die Affinität einer Beethoven'schen Symphonie zu einer reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion ahnungsvoll nachzuweisen, soll unsere Aufgabe für den Fortgang dieser begonnenen Darstellung sein.“ [3] Damit schließt er nun seine

---

[1] A. a. O. S. 11. [2] A. a. O. S. 11.
[3] A. a. O. S. 12.

Untersuchungen über Religion und Kunst. Während von ersterer ihm nichts übrig geblieben ist als der reine ästhetische Genuß eines Raffael'schen Meisterstückes, ist die letztere in der Tonkunst an die Stelle der Religion getreten. Das Christenthum ist verfallen; aber auf seinen Trümmern entblüht ihm das Kunstwerk der Zukunft als geläuterte christliche Offenbarung. Christus, der Erlöser, den der Kirchenglaube gebunden hielt, findet Erlösung durch die Kunst. „Erlösung dem Erlöser!" Der ästhetische Genuß wird zum Gottesdienst, das Theater wird zum Heiligthum, wo wir selbst der Erlösung vorempfindend theilhaftig zu werden glauben, „wenn alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen" [1]. „Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher [2] das Unaussprechbare: Wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!"

So haben wir den ganzen Standpunkt gewonnen, den der Meister des Zukunfts-Kunstwerkes einnahm, als er sein Bühnenweihfestspiel schrieb. Wir hatten zuerst nicht die Absicht, den Leser so weit hin und her, über Stock und Stein, durch Dick und Dünn Wagner'scher Kunsttheologie führen zu wollen. Aber die Anfangs genannten Prätensionen seiner Freunde, denen allerdings von verschiedenen Seiten schon widersprochen wurde, ohne jedoch auf „Religion und Kunst" die gebührende Rücksicht zu nehmen, dazu der Umstand, daß nach unserer Erfahrung diese letzte Schrift Wagners weder genügend bekannt noch leicht zu erhalten ist, haben uns bewogen, ihren wesentlichen Inhalt so viel als möglich verständlich geordnet hier wiederzugeben. Vieles und nicht Unbedeutendes haben wir übergangen oder nur angedeutet. Es wird nebenbei der

---

[1] A. a. O. S. 32. [2] Wagner als Prophet!

Leser auch genügend überzeugt worden sein, wie unbegründet man behauptet, Wagner habe in seinen letzten Lebensjahren über Religion und Kirche und Religiöses milder gedacht. Wir läugnen gewiß nicht, daß der Schein des Parsifal bisweilen blendend und besonders die Musik voll von tiefreligiöser Stimmung ist. Jedoch dieses und Aehnliches mußte uns nur bestärken, die weihevolle Hülle hinwegzuziehen. Ein Mysterium soll Parsifal sein. Der Geist, der die Schrift „Religion und Kunst" eingegeben hat, der sie durchweht und aus ihr spricht, schafft allerdings auch Mysterien, doch nicht im Sinne der Freunde Wagners, sondern, wie der hl. Johannes im apokalyptischen Bilde auf der Stirne des Weibes geschrieben las: Mysterium: Babylon magna[1].

Wir haben nun das Kunstwerk „Parsifal" als solches zu betrachten, glauben aber uns dabei um so mehr kürzer fassen zu dürfen, als über dasselbe seit seiner ersten Aufführung wiederholt und mehr als genügend berichtet wurde. Man hat den Dichter schon wegen des Namens „Parsifal" angegriffen. Er habe damit sein Vorbild und seine Quelle, Wolframs von Eschenbach „Parzival", gleichsam desavouirt. Wir glauben dagegen Wagner in Schutz nehmen zu müssen, da er nirgends erklärt hat, er habe den „Parzival" als musikalisches Drama, also nur so viel wie nöthig formell geändert, auf die Bühne bringen wollen. Das hat er nicht nur nirgends behauptet, sondern er hat in der ganzen Anlage seiner Dichtung thatsächlich die entgegengesetzte Absicht kundgethan. Anders gestaltet sich die Sache, wenn man bedenkt, daß Wagner durch die Namensänderung, wie wir schon bemerkt haben, den Zusammenhang mit seiner Lohengrin-Dichtung eigentlich abgerissen hat. Man müßte sich dann auch fragen, ob denn wirklich die dramatische Situation seines Parsifal durch das eingeführte Wortspiel vom „reinen Thoren"

---

[1] Apok. 17, 5.

und „thör'gen Reinen" [1] etwas gewonnen habe gegenüber dem Vorbilde Wolframs. Das wird wohl Niemand zu bejahen wagen, abgesehen davon, daß die ganze Wortspielerei philologischer Richtigkeit entbehrt. Der einzige Grund, der Wagner zu dieser Aenderung bewogen haben mochte, war und bleibt, daß er mit seiner „dichterischen Absicht" wieder einmal Tendenz machen und seine Feuerbach-Schopenhauer'schen Ideen auf die Bühne zur Weihe bringen wollte. Das war ja immer seine Manier. Gerade aber die Tendenz der Werke ist es, welche zwischen Parzival und Parsifal einen himmelweiten, um nicht zu sagen: himmelschreienden Unterschied einführt. Parzival ruht auf positiv christlich-religiöser (katholischer) Grundlage. „Die Führung Parzivals durch die Nacht des Irrthums und der Sünde empor zum Lichte der Wahrheit und des Friedens, das Ringen seiner Seele nach dem einzigen wahren Glücke: das ist der ergreifende Grundton des Gedichtes." [2] In der Parsifal-Dichtung Wagners möchte es dagegen allernächst schwer fallen, überhaupt eine Alles verbindende, beseelende und belebende Grundidee herauszufinden, wenigstens so lange man die Dichtung isolirt von „Religion und Kunst" betrachtet. Anders freilich wird die Perspective, wenn wir beide zusammenhalten. Unser Urtheil geht deßhalb dahin, daß der Parsifal-Dichtung entweder gar keine höhere Grundidee unterliege, daß sie vielmehr nur ein geschickt und kunstfertig gefügtes Spiel aus mehr äußerlich verbundenen Momenten der Parzival-Dichtung biete, oder daß der Grundton der ganzen Wagner'schen Bühnenschöpfung

---

[1] Kundry singt (II. Act):

Dich nannt' ich, thör'ger Reiner: „Fal parsi" —
Dich, reinen Thoren: „Parsifal".

[2] „Die leitenden Ideen im Parzival", von J. Seeber, im „Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft" 1881, S. 180. — Hier wird vollständig geleistet, was S. 57 als Absicht angegeben ist: „den Dichter aus seiner Dichtung und diese aus ihrer Zeit zu kennzeichnen".

durch die in „Religion und Kunst" vertretenen, das Christenthum verhöhnenden und verläugnenden Ideen gebildet werde. Wir sehen auch keinen Grund, das Letztere in Abrede zu stellen. Haben wir ja doch oft genug darauf hingewiesen, daß durch die ganze großartige Kunstthätigkeit des Meisters der künstlerische Gedanke des Kunstwerkes, oder, wie er es doppeldeutig nennt, — die künstlerische Absicht mit seiner Tendenz sich zu decken pflegt, und daß wir selbst in seinen früheren Werken seinen eigenen Commentaren zufolge eigentlich nur seine verschrobenen, überspannten und pessimistischen Lebensanschauungen zu genießen hätten. Damals überflügelte der Genius des Künstlers noch sieghaft die Tendenzen des Philosophen. Lohengrin, Elsa u. s. w. sind Kunstgebilde von so klarer und ungetrübter Schönheit, daß wir sie erfassen und verstehen können ohne die karikirenden Laufzettel ihres Herrn und Meisters.

Anders steht es mit dem „reinen Thoren", mit Kundry und andern Gestalten des Bühnenweihfestspieles. Sie alle geben uns, so wie sie auf der Bühne kommen und gehen und stehen, über sich selbst und was sie sind und bedeuten und wollen, keine genügendere Auskunft, als etwa jene Parsifals an Gurnemanz: „Das weiß ich nicht." Der Meister freilich muß es wissen. Er weiß es auch. Und wer wissen will, was er weiß, der nehme und lese „Religion und Kunst". Da wird Vieles klar, wenn auch nicht Alles; denn Parsifal scheint uns nachgerade förmliche Widersprüche zu enthalten. Dahin gehört einmal die zwischen „Vieh" und „Zauberweib" balancirende Kundry, die stracks so dumm ist, wie Parsifal selbst, und doch die Heilmittel Arabiens alle kennt und ihre Kraft zu schätzen weiß; die auch eine in der dramatischen Literatur wahrscheinlich einzig dastehende Charakteristik aus dem Munde des greisen Tempeleisen erhält, welcher, obwohl er die Dummheit des wilden Weibes erst kurz zuvor preiswürdig fand, ihr das Zeugniß gibt:

nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

Man kann es dem Parsifal trotz seiner pursten Thorheit wirklich nicht verargen, daß er dabei „lange wie erstarrt steht“ und dann „in ein heftiges Zittern geräth“. Mit solchen Possenreißereien zeichnet man nicht dramatische Charaktere! Diese unverständliche Kundry wird nun ziemlich verständlich im Contexte von „Religion und Kunst“. Es ist in ihr der heidnische Mensch gegeben, der aber seine Erlösung nicht im historischen Christus, sondern im Kunstcult des Wagner'schen Christenthums findet:

laß mich an seinem Busen weinen,
nur eine Stunde dir vereinen,
und ob mich Gott und Welt verstößt!
in dir entsündigt sein und erlöst.

Dasselbe gilt von Parsifal selbst. Während Wolframs Parzival ein Meisterstück feiner psychologischer Zeichnung ist, wird es in Wagners Dichtung schwer, zu urtheilen, was man von Parsifal halten soll, ob man einen ungezogenen Jungen oder einen erwachsenen Tölpel sich vorstellen muß. Die Bühnenerscheinung selbst vermag indessen den Zweifel nur zu Ungunsten des Helden zu lösen, wie wir schon früher bemerkten. Die Tenorstimme des Helden macht nämlich die Vorstellung eines naiven Knaben schlechterdings unmöglich, und es bleibt einem nur der Eindruck einer plumpen, um nicht zu sagen dummen Unbeholfenheit. Sittliche Unverdorbenheit und geistige Unentwickeltheit sind Wagner eben identische Begriffe. Man hat richtig bemerkt, daß Parsifal im ganzen Stücke nie eigentlich handle, ausgenommen bei seinem Schwanenmorde. Er wird immer nur vorangeschoben und steht so ziemlich im Zenith der „dichterischen Absicht“, wo er als erklärter Gänserich von dem „griesigen“ Gurnemanz freislich vor die Thüre geschoben wird[1]. Das heißt wirklich dem

[1] Hans v. Wolzogen beschreibt den Actus wie folgt: „Da stößt ihn Gurnemanz mit einer heftig aufzuckenden Figuration des Parsifal-Motives zum Tempel hinaus, und in den kurzen Reimspruch des

blinden Willen des Frankfurter Philosophen Leib und Leben verleihen! Wir wollen aber damit nicht sagen, daß Schopenhauer die Sache so plump sich gedacht und ausgesprochen hat, wie Wagner in seinem reinen Thoren sie vorstellt.

Ganz ungereimt erscheint auch der todte Gralskönig Titurel in der Handlung. Die Ungeheuerlichkeit seiner dramatischen Existenz bezeichnet er hinreichend selbst, wenn er singt:

Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld;
zu schwach doch bin ich, ihm zu dienen.

Todt ist er, aber doch lebt er, jedoch nicht drüben in der Ewigkeit, denn die existirt für den Meister vielleicht nicht, sondern im Grabe lebt er. Wir sehen, seit seinen Knabenjahren hat Wagner Fortschritte gemacht. Damals ließ er, um seine Tragödie zu Ende zu führen, die Geister der Geschiedenen auftreten. Jetzt läßt er sie todt sein und durch „des Heilandes Gnade" dennoch leben, damit sie, um einen drastischen Bühneneffect hervorzubringen, „aus einer gewölbten Nische" heraus noch Baß singen können. Allerdings erhält der Musiker dadurch ein Moment, wo seine ganze Geschicklichkeit zur Geltung gelangt. Kommt zu der eigenartig, aber höchst charakteristisch geführten Singstimme erst nur der dumpfe Paukenton, so treten bei den eben angeführten Worten, von

---

Alten mischt sich auch die Melodie des Schwans." Der „kurze Reimspruch" lautet:

Dort hinaus, deinem Wege zu!
Doch räth dir Gurnemanz:
laß du hier künftig die Schwäne in Ruh'
und suche dir, Gänser, die Gans!

Bei Wolfram ruft dem abziehenden Parzifal nur ein verborgener Knappe nach:

. . . Ihr seid eine Gans.
Hättet ihr gerührt den Flans
Und hättet den Wirth gefragt!
Nun bleibt euch großer Preis versagt!

tiefen Klängen der Violen und Celli vorbereitet, in wirklich geisterhafter Klangfärbung die leise gehaltenen Accorde der Posaunen ein, welche das Gralmotiv geben. Das Alles ist für das Kunstwerk der Zukunft sehr bezeichnend. Es muß dabei auch das Gruseln gelernt werden, wenn auch auf Kosten des künstlerischen Geschmackes, der gesunden Vernunft und des religiösen Glaubens. Was würde Wagner gesagt haben, wenn das seine Gegner — die Frivolen — gethan hätten? Das ist überhaupt der Eindruck, den das letzte Kunstwerk Wagners macht: überall zeigt es die kundige Hand, welche die längst bekannten, ihr längst geläufigen wirksamen Elemente und Momente zusammenträgt, zu wechselseitiger Wirkung aneinanderreiht und fügt, sowie Alles dahin zu stellen versteht, wo es für den Augenblick seinen Zauber geltend machen kann; aber die innere Entwicklung, der organische Aufbau, die künstlerische Einheit der Theile im Ganzen, wir möchten sagen — der ursachliche Zusammenhang, fehlen.

Es scheint uns, daß, was die Gesammtconstruction des Stückes betrifft, „Parsifal“ von „Siegfried“, „Walküre“, „Tristan“ weit zurückgelassen wird, und auch die loser gefügten: „Götterdämmerung“, „Meistersinger“, „Rheingold“ nicht erreicht. Vom ersten Acte des „Lohengrin“ wollen wir ganz schweigen. Wagner hat damit sein dramatisches Meisterstück geliefert, das er selbst nicht mehr erreicht hat. Sehen wir in diesem Mangel an Einheit und organischer Entwicklung, was beides wir nach Wagners eigensten Theorien vom Kunstwerk der Zukunft fordern müssen, den einen bedeutenden Fehler des Parsifal, so erkennen wir in seiner schon besprochenen Unklarheit der Idee den zweiten. Ein Kunstwerk muß sich in gewissem Grade selbst erklären. Das leistet der Parsifal nicht. Und doch scheint er den alten Zauber Wagner'scher Kunstwerke auf den größten Theil des Publikums ebenfalls auszuüben. Das kommt einmal vom Sujet selbst her, das, wenn der gesunde Sinn nicht ganz verjudet ist,

seinen alten Reiz immer ausüben wird. Für manche Seele mag dabei noch der Genuß kommen, wieder einmal religiös angemuthet zu werden, ohne selbst Religion haben und üben zu müssen. Man soll ja, wie wir hörten, in Bayreuth heiße Thränen religiöser Rührung geweint haben. Ein zweiter Grund liegt offenbar darin, daß Parsifal sich aus einer ansehnlichen Reihe hoch dramatischer Tableaux zusammensetzt, die alle wahre Meistergriffe des Wagner'schen Genie's sind und in denen sich seine unübertreffliche Kunstfertigkeit noch in jugendlicher Frische zeigt. Zu diesem Zwecke genügt es schon, an die ersten Scenen der einzelnen Acte zu erinnern. Es ist geradezu unmöglich, daß bei der gewiß vorzüglichen Bühnendarstellung des Bayreuther Festspielhauses die Wirkung derselben keine bezaubernde sei. Die scenischen Mittel sind überhaupt in reichster Fülle gebraucht, so daß auch hier Wagner seinen alten Frivolen nichts vorzuwerfen hätte. Ob die gerühmten Wandeldecorationen in einem fein gefügten Kunstwerke eine passende Stelle finden, wollen wir nicht entscheiden. Es scheint uns da schließlich die Bühne nur einen riesigen Guckkasten vorzustellen, wozu sie nicht eigentlich berufen ist, so lange das Theater ein Kunstinstitut bleibt. Die Malerei hätte also, wenn sie genügsam ihr Plätzchen im Kunstwerk der Zukunft für die Welt ihres Schaffens halten möchte, im Parsifal zufrieden sein können. Die Poesie wird sich's gestehen müssen, daß sie ihre Anforderungen an die dramatische Dichtungsart bei Parsifal nur mit Reserve stellen dürfe, falls sie nicht mit dem reinen Thoren zurechtgewiesen werden will. Wenn sie überdieß in der Wagner'schen Renaissance des Stabreimes einen neuen Frühling ihres Lebens erblickt hätte, so müßte sie erfahren, daß des Meisters Wille diesem fast so rasch zum Verblühen half, wie Kundry's Erscheinen die „früh welkenden Blumen" in Klingsors Zaubergarten verscheucht. Es hat manchen seiner Freunde ein kleines sacrificio dell' intelletto gekostet, daß hier der unfehlbare Meister so bald

sein eigenstes Werk aufgab, welches sie so heiß vertheidigt hatten. Wagner hat nicht mitgetheilt, was ihn zu diesem Rückzuge bewogen hatte. Er kam wahrscheinlich selbst zur Überzeugung, daß der unmusikalische Consonant in der Musik eine solche Bevorzugung nicht verdiene. Fand ja doch, gewiß nicht zum Nachtheile der betreffenden Stellen, der verfehmte Reim auch wieder häufigere Anwendung. An der Marotte vom Sprachverse hielt der Meister aber fest. Er schien zu glauben, daß er ohne ihn mit seiner unendlichen Melodie nicht recht zu Streich komme. In einem bestimmten Maße mag das wirklich richtig sein. Die poetische Diction selbst ist im Parsifal eher besser, als in der Trilogie, wenn sie auch noch immer genügend viel Plattes und Ungefügiges und Barockes aufweist. Auch Parsifal hat Partien, wo sich der dichterische Ausdruck zu hoher Schönheit erhebt, so z. B. die Erzählung des Gurnemanz an die Knappen im ersten Acte:

Vor dem verwaisten Heiligthum
in brünst'gem Beten lag Amfortas,
ein Rettungszeichen heiß erflehend:
ein sel'ger Schimmer da entfloß dem Grale;
ein heilig Traumgesicht
nun deutlich zu ihm spricht
durch hell erschauter Wortezeichen Male:
„durch Mitleid wissend
der reine Thor
harre sein,
den ich erkor.“

Recht hübsch, aber etwas zu kindisch für einen Tenor singenden Darsteller, läßt sich auch die Erzählung das Parsifal an:

Und einst am Waldessaume vorbei,
auf schönen Thieren sitzend,
kamen glänzende Männer:
ihnen wollt' ich gleichen;
sie lachten und jagten davon, u. s. w.

Auch für die verschiedenen Gesänge der Ritter, Jünglinge und Knaben im Gralstempel ist im Durchschnitt der Text wohl gelungen. So besonders die kleine Strophe des Knabenchores aus der Kuppel des Domes:

Der Glaube lebt:
die Taube schwebt,
des Heilands holder Bote.
Der für euch fließt,
des Weins genießt,
und nehmt vom Lebensbrode!

Es wurde gleich Anfangs von protestantischer Seite mit unverkennbarem Erschrecken und Widerwillen eingestanden, diese Gesänge hätten einen rein katholischen Inhalt. Auf den ersten Anschein hin ist dieses allerdings so, und sicher ist jedenfalls, daß, wenn sie überhaupt einen christlichen Sinn haben, es jener der katholischen Lehre sein muß. Jedoch wenn man recht zuschaut, wird man bald gewahr, daß der Meister hier nur unter religiöser Hülle seine Idee von dem regenerirenden Einflusse der Vegetarianer zur Geltung bringt. Zum Beweise der Richtigkeit unserer Auffassung führen wir nur die Strophen an, welche die drei Chöre nacheinander zu singen haben:

Knabenstimmen:

Wein und Brod des letzten Mahles
wandelt' einst der Herr des Grales,
durch des Mitleids Liebesmacht,
in das Blut, das er vergoß,
in den Leib, den dar er bracht'.

Jünglingsstimmen:

Blut und Leib der Opfergabe
wandelt heut zu eurer Labe
der Erlöser, den ihr preist,
in den Wein, der nun euch floß,
in das Brod, das heut' euch speist.

Die Ritter:

Nehmet vom Brod,
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod,
fest in Müh'n,
zu wirken des Heilands Werke.
Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein,
brüdertreu,
zu kämpfen mit seligem Muthe.

Das ist die Wagner'sche Dogmatik vom heiligen Abendmahle! Die Knaben lehren: daß in Christus nach der Thätigkeit der menschlichen Natur die Speise und der Trank, welche er beim Abendmahle genoß, sich in seinen Leib und sein Blut verwandelten, und daß er diese für uns am Kreuze hingab, — zu welchem Zwecke, haben wir oben schon gesagt. Die Jünglinge lehren, daß die Ritter diese Lehre verstehen mögen und in ihrem, aus Brod und Wein bestehenden Mahle die Erlösungsthat Christi feiern, d. h. daß sie mit ihrer vegetarischen Nahrung das Beispiel des Abendmahles Christi nachahmen sollen. Die Ritter zeigen, daß sie das Alles wohl verstanden haben. Sie singen ihr Vegetarianer-Bundeslied. Es sträubt sich fast die Feder, diese Impertinenzen des Meisters hier niederzuschreiben. Wir müssen noch bemerken, daß zu dieser Parodirung des heiligsten Altarssacramentes die Knaben als Einleitung die eigentlichen Einsetzungsworte Christi sangen. Als die Feinde des schamlosen Alcibiades ihren Gegner beim athenischen Volke in sichersten Mißcredit bringen wollten, da sorgten sie dafür, daß es an den Tag kam, wie der liederliche Mann einst im trunkenen Zustande die heiligen Mysterien von Eleusis verhöhnt hatte. Das genügte, um das Volk ihm abspenstig und todfeind zu

machen. Heutzutage darf aber im Culturtempel zu Bayreuth der Meister des Zukunftskunstwerkes das heiligste Mysterium des Christenthums zum Coup de théâtre herabwürdigen, um nebenbei auch für seine, das ganze Erlösungswerk Jesu Christi verhöhnende, Christi Gottheit verläugnende Kirche und Christenthum verlästernde Kunstreligion Propaganda zu machen!

Das Alles ist allerdings keine Oper, kein Spiel mehr, sondern ein Mysterium, aber ein Mysterium, vor welchem der hl. Paulus einst die Gläubigen von Thessalonich warnte, als er schrieb: „Lasset euch von Niemand irre führen auf keine Weise: denn zuvor muß der Abfall kommen, und offenbar werden der Mensch der Sünde, der Sohn des Verderbens, der sich widersetzt und sich erhebt über alles, was göttlich und heilig heißt, so daß er sich in den Tempel Gottes setzt und sich für Gott ausgibt.“ Wir haben zu Anfang des Artikels gesagt, daß wir die Bedeutung der That Wagners, ein religiöses Musikdrama, wie Parsifal es ist, auf die Bühne zu bringen, nicht unterschätzen. Wir haben uns gleichfalls damit einverstanden erklärt, daß sein Werk auch in dieser Beziehung gewissermaßen epochemachend sein könne. Wir können aber jetzt auch darauf hinweisen, mit wie viel Grund bezweifelt wurde, ob Wagner dazu der rechte Mann sei. Nein — er ist es sicher nicht! Er mochte es gut meinen, gut wollen; aber sein ganzes Denken und Wollen sind von Jugend an in eine Richtung hineingedrängt worden, welche nothwendig dahin auslaufen mußte, wo wir ihn in Parsifal finden. Eines ist dabei sicher, daß der Protestantismus auf ihn jedenfalls nicht den ersten Stein werfen darf. Denn wahrlich, er ist nicht ohne Sünde, wenn wir den reich begabten Geist Wagners auf solche Irrwege gerathen sehen.

Wo Zweifel nah dem Herzen wohnt,
Das wird der Seele schlecht gelohnt.

Luther hatte wohl nicht geahnt, daß im Jubeljahr seiner Geburt der Mann von der Erde scheiden sollte, der sich zu

den Seinen zählte und doch weder an Christus noch an sein heiliges Sacrament glaubte, sondern beide der Idee opferte, die Sünde des Menschen und ihr Unheil läge nur darin, daß er Fleischspeisen genieße. — Wir brauchen da wahrlich von der Moral des Parsifal nicht mehr zu sprechen. Wir wollen aber doch bemerken, daß der Meister sich solche Ausschreitungen, wie wir sie schon gerügt haben, im Parsifal nicht erlaubt. Nur die Verführungsscene des zweiten Actes muß als schlechterdings verwerflich bezeichnet werden. Wir gestehen zwar zu, daß durch die sieghafte That des Parsifal, welche bekanntlich ein höchst katholisch-religiöses Colorit erhält, der widrige Eindruck insofern gehoben wird, als alles Vorausgehende dadurch eine andere Bedeutung gewinnt. Wagner nimmt die ganze Verführungsscene nicht um ihrer selbst willen hinein, sondern als Mittel zum Zweck. Allein das kann das Beginnen, solche Dinge in solcher Weise und in solch krasser Realität auf die Bühne zu bringen, nicht entschuldigen. Übrigens ist das Betragen Parsifals während der ganzen Scene schon wegen seiner Passivität ebenso unrichtig als sittlich verwerflich. So benimmt sich in solchen Augenblicken die wahre Unschuld nicht. Sie flieht vor Allem, wenn sie noch kann. Ekelerregend ist auch der berüchtigte Kundry-Kuß. Es liegt im ganzen Momente etwas Frivoles, das der Befriedigung der Sinnlichkeit und Sinnenlust alles Andere und selbst die edelsten Triebe des menschlichen Herzens hinopfert. Auch dieses findet in den Theorien von „Religion und Kunst" nicht nur seine Begründung, sondern auch sein vollstes Verständniß.

Wir haben jetzt noch das musikalische Element des Parsifal zu besprechen. Man hat finden wollen, daß auch dieses in Abnahme gekommen, daß es greisenhaft geworden sei. Wir finden das nicht. Doch müssen wir bemerken, daß die Natur der Wagner'schen Musik hier eine Beurtheilung wirklich schwieriger macht, als es den Anschein haben möchte. Sie

wirkt gewissermaßen palliativ. Denn das, was wir im Schaffen des Künstlers als greisenhaft zu bezeichnen pflegen, bezieht sich auf die Erfindungsgabe. Es liegt aber auf der Hand, daß in der Wagner'schen Manier der Leitmotive eine gewisse Armuth derselben durch großartige Technik reichlich gedeckt werden kann. Überdies muß man wohl zugeben, daß einigen der schönsten seiner Leitmotive ein gewisser Mangel an Originalität anhaftet. So wurde schon aufmerksam darauf gemacht, daß das prächtige Gralmotiv in der Art und Weise, wie in der Dresdener Hofkirche die Responsorien beim Hochamte gesungen werden, seinen Originaltypus habe. Wenn man dadurch in der Dresdener Hofkirche sich gezwungen gesehen hätte, an Stelle dieser jedenfalls für das Theater tauglicheren Weisen die einfachen Choralresponsorien zu setzen, so hätte die That des Meisters auch für die Kirche ihren Nutzen gebracht. Seinem Parsifal war sie jedenfalls nicht zum Schaden, zeigt aber auch, was eine so vollendete Technik, gepaart mit jener höchsten Feinfühligkeit für Klangverschiedenheit, wie sie Wagner ganz eminent eigen war, aus Wenigem zu machen versteht. Auch das sogenannte Abendmahlsthema klingt stark an kirchliche Choralweisen an. Bei den ersten Noten der Heilandsklage[1] erinnerten wir uns unwillkürlich an den Anfang des Cantus Lamentationum. Das sehr packende Glaubensmotiv hat im Tannhäuser (der Gnade Wunder Heil!) seine verwandten Klänge. Deßungeachtet bieten die übrigen im Parsifal auftretenden Motive noch immer den genügenden Beweis, daß den greisen Meister die Findigkeit für seinen prägnanten melodischen Ausdruck noch lange nicht verlassen hatte. Man nehme nur das Motiv des Segenspruches[2], welches im dritten Acte bei der Salbung des Parsifal und bei Kundry's Taufe eintritt. Die ganze Scene böte über-

---

[1] Bei Heintz Nr. 6.

[2] S. XXII bei v. Wolzogen; 59 bei Heintz. Klavierauszug S. 227.

haupt ein Bild von wundervoller Zartheit und Weihe, wäre uns dabei die Wahrnehmung erspart, hier verschiedene Momente aus dem Leben unseres göttlichen Erlösers von Parsifal (Christus), Kundry (Magdalena) und Gurnemanz (Johannes der Täufer) dargestellt und so schlechterdings profanirt zu sehen. Die Wirkung soll noch um so beleidigender sein, als die äußere Erscheinung des Parsifal in diesem Momente lebhaft an ein Christusbild erinnere. Parsifal muß eben mit seinem Namen die alte Idee des Meisters maskiren, Christus selbst auf die Bühne zu bringen. Von großartigster Wirkung ist ohne allen Zweifel das Vorspiel zum Parsifal. Man kann es nicht anders nennen, als weihevoll. So lange ein Musiker seinem Orchestersatze noch einen solch erhabenen, tief ergreifenden Ausdruck zu geben vermag, wie es Wagner in diesem Vorspiele gethan, kann sich die Instrumentalmusik ruhig vordemonstriren lassen, sie sei gar keine Kunst[1]. Nach unserer Meinung ist jene Musik wirklich geeignet, ein Mysterium im wahren, alten Sinne des Wortes, ein Passionsspiel zu höchster künstlerischer Vollendung zu heben. Das wäre ein Kunstwerk der Zukunft im besten Sinne des Wortes!

Stellen wir uns zum Schlusse noch die Frage: Verdient wirklich Wagners musikalisches Drama diesen Namen? Haben seine Thätigkeit und ihr Ideal sich eine Zukunft zu versprechen? Wir glauben vom rein ästhetischen Standpunkte aus mit Ja antworten zu müssen. Denn wir glauben nach allem, was unsere Untersuchungen darüber nach Theorie und Thatsache

[1] So andachtsvoll und tief religiös dieses Vorspiel ertönt, ebenso leidenschaftlich und voll der sinnlichen Gluth sind die Tonfarben, der Rhythmus, das ganze harmonisch-melodische Gefüge in der Verführungs-Scene. Einzelne Kritiker geben diesem Passus unbedingt den Vorzug vor allen andern. Das mag subjective Voreingenommenheit bewirken. Jedenfalls muß man zugestehen, der Meister sei hier in seinem Elemente. Das aber war gewiß eine gewaltige Kraft, die solche Contraste schaffen konnte, wie das Vorspiel und diese Scene sie bieten.

festgestellt haben, behaupten zu können, daß Wagners musikalisches Drama die Lebensbedingungen eines Kunstwerkes in sich trägt. Damit wollen wir freilich nicht sagen, daß alles und jedes an demselben im gleichen Grade und ganz nach seiner Idee und Ausführung dieselbe Lebensfähigkeit in sich trage. Ganz verschieden wird freilich die Frage zu beantworten sein, wenn es sich darum handelt, wo der Mann sei, der nach den Theorien und den Mustern Wagners weiterschaffen werde. Bis jetzt, sagt man, habe sich noch nirgends einer gezeigt. Wagner träumte und plante viel von einer Musikschule; doch hat er keine Schüler hinterlassen, welche er sich zur Fortsetzung seines Werkes herangezogen hätte. Ob er glaubte, es könne, weil schon abgeschlossen, nicht weiter und höher geführt werden? Doch darf uns dieses Alles nicht zum Urtheil bestimmen, es würde sich nicht noch der Meister finden, der das Wagner'sche Werk einst weiterführe. Man müßte über einer gewissen Voreingenommenheit den freien Blick verloren haben, wenn man nicht zugestehen wollte, daß Wagner im musikalischen Schaffen Gedanken und Kräfte wachgerufen hat, die nicht mehr gebannt werden können, weil sie wahr und fruchtbar sind. Es lag in des Meisters Auffassen und Schaffen etwas Gigantisches. Zwerghafte Epigonen werden damit freilich nur Lächerliches zu Tage fördern. Aber die Zeit wird auch wieder ihre Meister bringen, wie sie nach Mozart und Weber einen Richard Wagner gebracht hat, und die werden auf seinen Errungenschaften fortbauen, wie er auf denen jener.

Das Kunstwerk der Zukunft hat auch seine Tendenz. Wird diese ihm Dauer verbürgen? Gewiß, so lange unser christusfeindlicher, dem positiven Christenthum und der Kirche abgewandter, auf die hohlen Ideen einer Schopenhauer'schen Philosophie stolz erpichter Zeitgeist die gebildete Welt mehr oder minder beherrscht. Dieses um so mehr, als, wie es uns scheint, die Loge in Wagners Tendenz-Zukunftsmusik eine

Kraft ersehen hat, welche ihren Zwecken überaus dienlich ist. Nur engherzige Stubengelehrtheit unterschätzt die wirkende Kraft der Kunst, und nur Unkunde der Thatsachen wird verkennen, daß Richard Wagner mit seinem Musikdrama mehr als ein bloßes kunsthistorisches Moment repräsentirt. Die Kunst ist immer eine Macht; dreifach wird sie aber in ihrer Wirksamkeit wachsen, wenn sie in solcher Zauberkraft mit dem Zeitgeiste vorwärts drängt, wie sie den Wagner'schen Musikdramen innewohnt. Der Erfolg beweist schon jetzt genug. Wagners Kunst hat ihren Siegeslauf durch die cultivirte Welt begonnen. Sie wird ihre Ideen und Tendenzen nicht im Wahnfried bei Bayreuth zurückgelassen haben. Darum darf sie auch des Beifalls dieser Welt für jetzt sicher sein; denn sie trägt ja auf ihrer Stirne leserlich genug das Schiboleth: Mysterium, Babylon magna, mater fornicationum et abominationum terrae. — Wenn aber gläubigere Zeiten für unsere Culturvölker wiederkehren, dann mag sich Wagner gratuliren, daß er einst auch einen „Lohengrin" geschaffen hat, der zeigt, was man Schönes haben und bilden kann aus den Schatzkammern einer alten gläubigen Zeit. Dann mag ein anderer Meister, dem nicht der Zweifel nah dem Herzen wohnt, was wird der Seele schlimm gelohnt, von Wagners „Lohengrin" belehrt und geführt, die Errungenschaften der Zukunftsmusik zu einem Mysterium vom heiligen Gral und vom König Parzival gebrauchen, wie diese der Geist des wahren Christenthums einst in gläubigerer Zeit dem Wolfram von Eschenbach vor die dichterische Phantasie geführt hatte.